

Hanna Maria Jones

FORESTILLINGER OM FAMILIEN



**Masteroppgave i Teatervitenskap
Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Universitetet i Oslo
Vår 2008**

Sammendrag

I undersøkelsen *Forestillinger om familien* ser jeg på hvordan familietematikken behandles i to samtidsdramatiske teateroppsetninger, *Skugge av ein gut* av Arne Lygre og *Ned til sol* av Erlend Sandem. Begge ble uroppført ved Det Norske Teatret våren 2006. Utgangspunkt for undersøkelsen er problemstillingen: Hvordan reflekterer institusjonsteatret familien som en problematisk institusjon i det moderne samfunnet, og kan dette si noe om institusjonsteatret sin funksjon? Jeg utforsker vesentlige trekk ved institusjonsteatret og kjernefamilieidealet, som begge er knyttet til en borgerlig verdensoppfatning. Jeg ser på hvordan institusjonsteatret er tilknyttet et begrep om kunstens autonomi, og hvordan dette tilsynelatende setter kunstens egenverdi opp som en motsetning til institusjonsteatret i et funksjonsperspektiv.

Kjernefamilieidealet drøfter jeg i lys av utviklingen av en borgerlig klasse, og hvordan denne klassen formulerer familien i henhold til bestemte forestillinger om kjønn, barndom og familien som en avgrenset og selvstendig enhet. Jeg viser hvordan disse forestillingene har dominert i utviklingen av en familieideologi som gjør seg gjeldende også i dagens norske samfunn til tross for at vi er inne i en endringsprosess i synet på familien. Sammenhengen mellom teatret og familien utforsker jeg innenfor en teoretisk ramme som er basert på Richard Schechners og Victor Turners teorier om at det finnes en nær sammenheng mellom ustabile forhold i et samfunn og dette samfunnets estetisk-kulturelle uttrykksformer. Innenfor en slik tankegang analyserer jeg hvordan familieideologien problematiseres i de to teateroppsetningene. Ved bruk av utvalgte ritualteoretiske perspektiver hos Richard Schechner, Victor Turner og Eric Rothenbuhler argumenterer jeg for hvordan en slik refleksjon i teateret har en potensiell virkning i formingen av samfunnsnormer og individuell identitet, og på den måten belyser mulige aspekter ved institusjonsteatrets funksjon.

Abstract

Jones, Hanna Maria. 2008. Representations of the family. Master's dissertation in Theatre Studies, Department of Cultural Studies and Oriental Languages, University of Oslo.

In this dissertation I examine how the family is thematically treated in two Norwegian contemporary plays, *Skugge av ein gut* by Arne Lygre and *Ned til sol* by Erlend Sandem. Both were performed for the first time at *Det Norske Teatret* in Oslo in the spring of 2006. This dissertation addresses the question: How does institutional theatre reflect the family as a

problematic institution in modern society, and can this help identify some aspects regarding the function of institutional theatre? I examine some characteristics of institutional theatre and the ideal of the nuclear family, both of which I see in relation to a “bourgeois” world view. Further, I examine how institutional theatre must be seen in the light of an idea about the autonomy of art, and how the value of art for arts sake is seemingly in opposition to art seen from a functional perspective. I then examine the ideal of the nuclear family in relation to the development of a “bourgeois” class, and how this class formulates the family according to given notions of gender, childhood and the family as an independent unit marked off from the rest of society. These notions I see as still underlying contemporary Norwegian society despite of recent changes in conceptions of the family. The connection between the theatre and the family is examined within a theoretical framework based on Richard Schechner’s and Victor Turner’s theories concerning the close connections between society and its aesthetic-cultural expressions. This notion is fundamental for my analysis of how the family is posed as a problem in the performances of the plays *Skugge av ein gut* and *Ned til sol*. By using selected perspectives from ritual theory as it is utilised by Richard Schechner, Victor Turner and Eric Rothenbuhler, I argue that such a reflection of the family in theatre has a potential effect on the formation of social norms and individual identity, which in turn sheds light on possible functional aspects of institutional theatre.

Takk til

Heidi Lindstad, ved Det Norske Teatrets arkiv, for velvillig behjelpelighet med manus og materiale fra oppsetningene.

Veileder Siren Leirvåg for alltid inspirerende og fruktbare diskusjoner.

Michael Jones og Venke Åsheim Olsen for gjennomlesning og konstruktive tilbakemeldinger.

Erlend, Aurora og Tyri for struktur og balanse i hverdagen.

(Forsidefoto: Hanna Maria Jones)

Innhold

1. INNLEDNING	1
2. GRUNNLEGGENDE BEGREPER OG PERSPEKTIV	7
2.1 LEMNISKATEMODELLEN – <i>THE INFINITY LOOP</i>	7
2.1.1 Sosialt drama	8
2.1.2 Om det estetiske og det sosiale	10
2.1.2.1 Det estetiske	11
2.1.2.2 Det sosiale	13
2.2 RITUALTEORETISKE PERSPEKTIVER	15
2.2.1 Performance, effekt, forandring/endring	15
2.2.2 Rituell kommunikasjon	17
2.3 TEATERINSTITUSJONEN SOM RITUELL ARENA	21
2.3.1 Teater definert som ritualiserende begivenhet	23
2.3.2 Forandring og identitet	27
2.4 METODE	28
2.4.1 Kildegrunnlaget	29
2.4.2 Teoretisk tilnærming	29
2.4.3 Diskusjon av mitt analytiske ståsted	30
3. DET ESTETISKE OG DET SOSIALE DRAMA	32
3.1 DET ESTETISKE DRAMA	35
3.1.1 Den borgerlige klasse	36
3.1.2 Institusjonalisering og skillet mellom det private og det offentlige	37
3.1.3 Institusjonen kunst	38
3.1.4 Den borgerlige teaterinstitusjonens framvekst	42
3.1.5 Den norske teaterinstitusjonen	46
3.2 DET SOSIALE DRAMA	48
3.2.1 Familien som ideologi	49
3.2.2 Familie	52
3.2.2.1 Familien som den naturlige plass for omsorg og trygghet	53
3.2.2.2 Familieidealet som illusjon	58
3.2.2.3 Familieideologien i dagens samfunn	61
3.2.2.4 Familieideologi i Norge i dag	63
3.3 OPPSUMMERING	69
4. FORESTILLINGER OM FAMILIEN I <i>SKUGGE AV EIN GUT</i> OG <i>NED TIL SOL</i>	70
4.2 <i>SKUGGE AV EIN GUT</i>	70
4.2.1 Identitetsdannelse og –problematisering i <i>Skugge av ein gut</i>	71
4.2.1.1 Anna	72
4.2.1.2 Tom	74
4.2.2 Familieideologi og identitet	75

4.2.2.1 Roller i problematiseringen av familieideologien	77
4.2.3 Realismen som grep	80
4.2.3.1 Huset som en ramme rundt familien	80
4.2.3.2 Symbolbruken i forestillingen	82
4.2.3.3 Brudd i spillet og distanseringen av selvet	83
4.2.4 Fiksjonen som virkemiddel i problematiseringen av familieideologien	84
4.2.4.1 Fiksjonskontrakten	84
4.2.4.2 Anna som rituelt offer (Displacement activity)	87
4.3 NED TIL SOL	89
4.3.1 "Alt var mye bedre før" (<i>The Myth of a stable and Harmonious Family of the past</i>)	90
4.3.2 Familien som belastning (<i>The Myth of Separate Worlds</i>)	92
4.3.3 Familieforsørgeren, husmoren, og de harmoniske barna (<i>The Myth of the Monolithic Family Form</i>)	96
4.3.4 Familien som emosjonelt fellesskap (<i>The Myth of a Unified Family Experience</i>)	101
4.3.5 Plikt, skyld og ansvar (<i>The Myth of Family Concensus</i>)	105
4.3.6 Opprettholdelsen av familien som en beskyttelse mot sosiale problemer (<i>The Myth of Family Decline as the Cause of Social Problems</i>)	109
4.4 OPPSUMMERING	110
5. AVSLUTNING	112
5.1 HVORDAN KAN INSTITUSJONSTEATRET BETRAKTES UT IFRA ET FUNKSJONSBEGREP?	112
5.2 HVORFOR ER FAMILIEN EN PROBLEMATISK INSTITUSJON I DET MODERNE SAMFUNNET?	113
5.3 HVORDAN PROBLEMATISERES FAMILIEIDEOLOGIEN UT IFRA DE ULIKE IDENTITETENE SOM BYGGES I OPPSETNINGENE?	114
5.4 OPPSETNINGENE I ET RITUELT PERSPEKTIV	116
5.5 NOEN TANKER OMKRING VIRKNING	118
5.6 OPPSUMMERING	120
Litteratur	121

Figurer

Fig. 1: Diagram over disposisjon i undersøkelsen	5
Fig. 2: <i>The infinity loop</i>	7
Fig. 3: <i>The efficacy-entertainment braid</i>	16
Fig. 4: Egenutviklet modell basert på Schechners lemniskatemodell	33

1. INNLEDNING

Våren 2006 så jeg forestillingene *Skugge av ein gut* av Arne Lygre og *Ned til Sol* av Erlend Sandem ved Det Norske Teatret i Oslo. Begge disse forestillingene var uroppsetninger av ny norsk samtidsdramatikk. I begge forestillingene var familien en framtrædende del av tematikken. På Det Norske Teaterets nettsider (www.detnorskteatret.no) våren 2006 uttalte teatersjef Vidar Sandem, i en kommentar om vårens repertoar, at ny norsk dramatikk er blitt kritisert fordi den i for stor grad handler om familien og familiekonflikter. Men han mener det er på sin plass å fokusere på dette – fordi familien på mange måter er et speilbilde av det samfunnet som omgir oss, og som den er en del av, og fordi denne sjangeren skriver seg inn i en dramatisk tradisjon som kan spores helt tilbake til antikkens Hellas. For meg dannet dette grunnlaget for en undring – er det kritikkverdig at ny dramatikk følger i et spor og dreier seg rundt familietemaet? I så fall, hvorfor er det kritikkverdig – er det fordi dette viser til en fastfrysing av et gammelt spor som ikke har relevans for samtida? Eller er det slik Vidar Sandem hevder, at familien er et speilbilde av det samfunnet som omgir oss? Med støtte i Erica Fischer-Lichte (2004) sin teaterhistorie¹ vil jeg si meg enig med Sandem i at familien har en lang tradisjon innenfor teateret. Jeg anser ikke dette som kritikkverdig, noe jeg vil argumentere for i denne undersøkelsen. Jeg vil dessuten ta denne fremstillingen et skritt videre og påstå at nettopp *familien innenfor teatret* kan fungere som et speil, eller en refleksjon, i forhold til det samfunnet som er rundt oss.

Med bakgrunn i disse tankene har jeg kommet fram til følgende problemstilling – **Hvordan reflekterer institusjonsteatret familien som en problematisk institusjon i det moderne samfunnet, og kan dette si noe om institusjonsteatret sin funksjon?** Denne problemstillingen innebærer flere underspørsmål som jeg vil svare på i løpet av denne undersøkelsen. Jeg ser disse spørsmålene som biter i et slags puslespill, som jeg har jobbet med parallelt gjennom hele arbeidet med oppgaven. Puslespillbitene utfyller hverandre, overlapper til dels, og samtidig leder de videre til nye spørsmål, som jeg ikke har fått anledning til å gå i dybden på, på grunn av omfanget av denne oppgaven. Til sammen utgjør disse bitene én mulig tilnærming til et ganske stort og omdiskutert tema, nemlig på hvilken måte teateret har en funksjon i sin samtid.

Et utgangspunktet for disse underspørsmålene er for meg hva som ligger i at institusjonsteatret *reflekterer* familien. Jeg er opptatt av at refleksjon kan bety både

¹ FischerLichte viser hvordan et begrep om familie er sentralt for konflikter allerede i de greske tragedier i form av familieforbannelser, og i viktigheten av blodsband, se bla. Fischer-Lichte, 2004, s. 12.

tilbakespeilende (som når lys kastes tilbake fra en blank overflate) og tilbakevirkende (i den forstand at speilbildet blir en tilbakemelding som påvirker og får nye konsekvenser/effekter). Teatrets refleksjon er derfor ikke en ensidig speiling. En grunntanke i dette er at det er en nær sammenheng mellom det bevegelige og foranderlige og det ustabile i et samfunn og dette samfunnets estetisk-kulturelle uttrykksformer. Richard Schechner (via Turner) sin teoretiske analyse (2003) viser den gjensidige påvirkningen mellom det han kaller det *estetiske* og det *sosiale* drama:

The visible actions of a given social drama are informed – shaped, conditioned, guided – by underlying aesthetic principles and specific theatrical/rhetorical techniques. Reciprocally, a culture's visible aesthetic theatre is informed – shaped, conditioned, guided – by underlying processes of social interaction. (Schechner, 2003, s. 214-15)

I min undersøkelse av hvordan familien som samfunnsfenomen reflekteres i teateret, er tankegangen at denne refleksjonen igjen har påvirkning på familien som samfunnsfenomen. Altså at teateret er tilbakevirkende. Sentralt for denne prosessen er at den innebærer en form for forandring, eller endring. Som innfallsvinkel til endringsprosessene i forholdet mellom teater og samfunn vil jeg ta for meg noen ritualteoretiske perspektiver. Jeg vil konsentrere meg om ritualteori som et aspekt av *performance*-teori. Jeg vil videre legge fokus på hvordan ritualteori kan belyse perspektiver som funksjon og virkning i forbindelse med performative fenomener. Jeg har forsøkt å konkretisere dette med analyse av to eksempler på hvordan familien behandles i teateret. Men avgjørende for denne analysen er en klargjøring av det teatret jeg legger til grunn i denne undersøkelsen, og hvilken innfallsvinkel jeg har til familie.

Neste spørsmål blir dermed – *hvordan kan institusjonsteateret betraktes ut ifra et funksjonsbegrep?* I denne undersøkelsen har jeg tatt utgangspunkt i to oppsetninger av samtidsdramatikk som ble oppført ved et norsk institusjonsteater i 2006 – *Skugge av ein gut* og *Ned til sol*. Jeg har tatt utgangspunkt samtidsdramatikk fordi jeg er interessert i det tidsaktuelle ved teateret. At dette er oppføringer ved et institusjonsteater innebærer et interessant historisk perspektiv, fordi institusjonen er tilknyttet et begrep om autonom kunst, som tilsynelatende står i motsetning til et funksjonsbegrep. Dette understreker igjen spørsmålet om institusjonsteatrets funksjon i vår egen samtid. Teatervitenskapen har de siste årene vært preget av et utvidet teaterbegrep og har et stadig større fokus på teater og teaterrelaterte fenomener utenfor det institusjonelle teateret. Fra et slikt teatervitenskapelig ståsted synes jeg det er interessant å snu blikket tilbake til teaterinstitusjonen, men med nye øyne. Teaterinstitusjonen befinner seg i en interessant posisjon, mellom ønsket om å skape kunst og ønsket om å være relevant for samfunnet. I det første ønsket ligger vekten på

kunstens egenverdi som må betraktes i lys av begrepet om en autonom kunst. Slikt sett er teater som kunst en tilsynelatende motsetning til det å være samfunnsrelevant. I de norske teaterinstitusjonene har nok ønsket om å være en del av samfunnet flere sider. Det må nok delvis sees i sammenheng med kommersielle mål, og teateret som en aktiv del av samfunnslivet kan være ett middel for å oppnå dette. Men ønsket om å yte samfunnsrelevans kan også sees som teaterets eksistensberettigelse ovenfor myndighetene - et resultat av et behov for legitimering på grunn av den tunge offentlige støtten som tilfaller institusjonene, og som er nødvendig for at de i det hele tatt kan drive slik de gjør.

På samme måte blir det viktig å spørre – *hvilken familie er det jeg undersøker i denne sammenhengen, og hvorfor er den problematisk?* Hvilke aspekt ved familien er det jeg finner interessante, og av hvilken grunn? Familien som institusjon utgjør en viktig del av samfunnssystemet, som vi er bevisste om og forholder oss konkret til. Familien er det næreste vi har å forholde oss til av sosiale institusjoner. Samtidig ser jeg familien som en problematisk institusjon. Det er flere grunner til dette. For det første - hvordan er egentlig bildet av hva ”familie” er og hvordan bør en ”familien” ideelt være? For det andre – er det bildet vi har av ”familie” egentlig i samsvar med det bildet vi har av oss selv som individer innenfor en form for familiekonstellasjon? Når vi som individer ikke passer inn i det bildet vi selv har av ”familie”, oppstår det et behov for å bearbeide de spenningene eller konfliktene som oppstår i forskjellen mellom idealbildet og virkeligheten. Jeg mener at det i Norge i dag eksisterer et framtreddende bilde på hvordan en familie ser ut. Dette bildet har klare likhetstrekk med forestillingen om den borgerlige kjernefamilien, noe jeg har funnet det vesentlig å se nærmere på. Betegnende både for et historisk tilbakeblikk og et blikk på hva som forbindes med familiebegrepet i dag, er at det er et sprik mellom én framtreddende forestilling om familien, og det utall variasjoner som likevel inngår innunder begrepet familie. Til tross for at variasjonene er åpenlyse og kanskje åpenbare i mange tilfeller, eksisterer likevel én dominerende forestilling om familien. Jeg vil i undersøkelsen trekke fram noen hovedpunkter for å underbygge hvordan denne forestillingen eksisterer som et ideal, en måleenhet, eller en ideologi, som oppfatningen om familien som institusjon stadig relateres i forhold til.

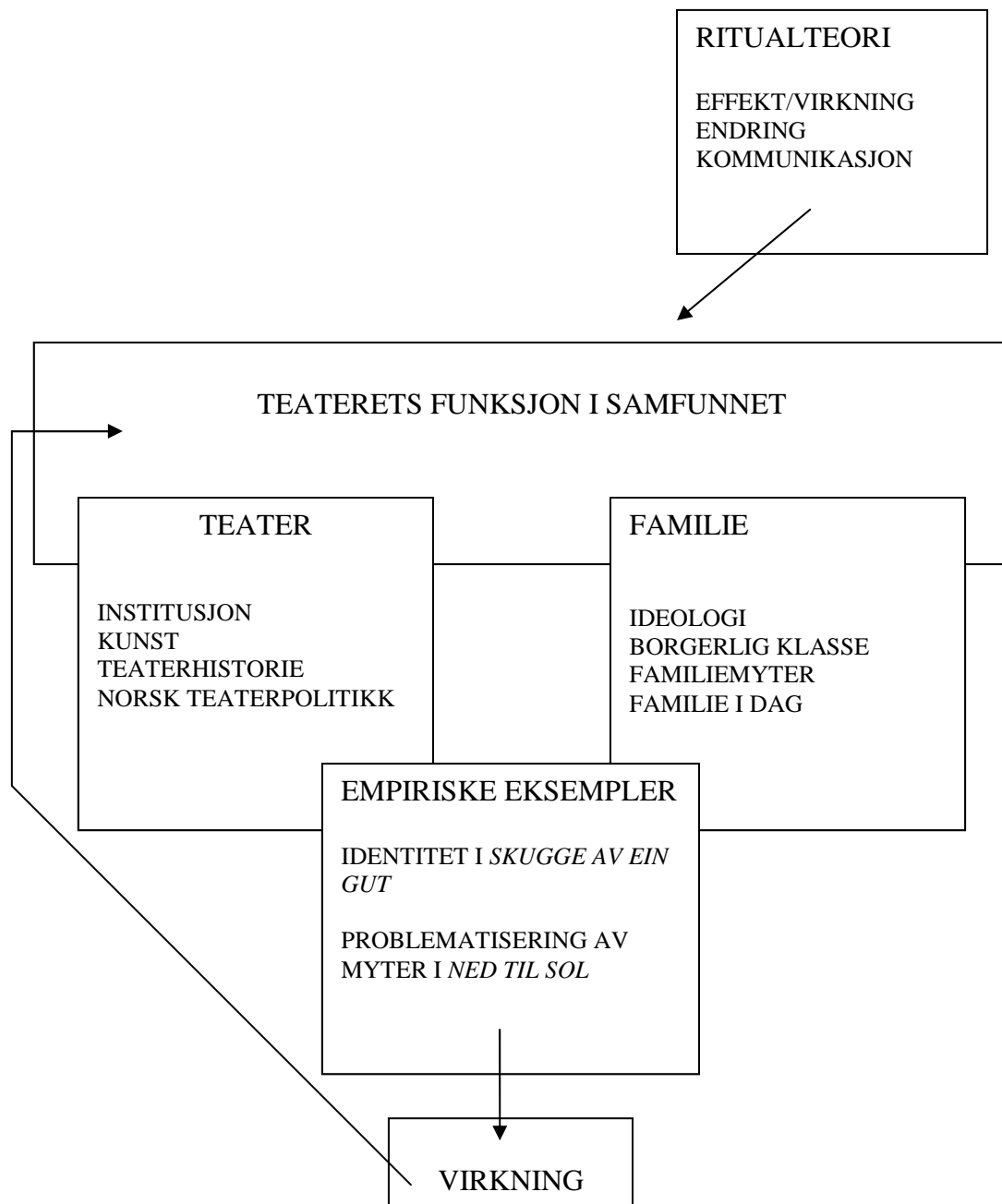
Det jeg har beskrevet hittil er rammen for de empiriske eksemplene mine. En tematisk mer avgrenset måte å se teaterets funksjon på er å se på den rollen teatret har i individets *identitetsbygging*. Det ser ut til at teatret kan være en endrende faktor nettopp i forhold til individers identitetsbygging i sine sosiale omgivelser:

In theatre it is always a question of (in structural terms) the creation of identity and changing identities. Regardless of what actions are involved, it is always a matter of

certain aspects and factors which allow someone to say 'I', which provide him with an awareness of his self and in this sense, a self-consciousness – whether as a member of a culture, a nation, an ethnic group, a religious community, a social class or group, a family, or as an individual. (Fischer-Lichte, 2004, s. 2)

Ut ifra dette perspektivet synes jeg det er interessant å undersøke hvilke muligheter for identitetsbygging og forandring av identitet det er som presenteres i *Skugge av ein gut* og *Ned til Sol*. Analysene mine vil dermed ta utgangspunkt i følgende spørsmål: *Hvordan problematiseres familieideologien ut ifra de ulike identitetene som bygges i forestillingene? Hvordan kommer dette performativt til uttrykk på scenen? Og ikke minst, hvilken betydning kan dette ha for publikum, i lys av å betrakte forestillingene som ritualiserende begivenheter?*

Dette bringer meg tilbake til min hovedproblemstilling. Jeg foreslår en tilnærming til spørsmålet om teaterets relevans i sin samtid ved at jeg undersøker hvordan familien som institusjon reflekteres i teateret. Jeg vil konkretisere dette gjennom en analyse av to teaterforestillinger. Jeg har visualisert oppbygningen av undersøkelsen skjematisk for å tydeliggjøre den form for rammetenkning jeg legger til grunn for denne undersøkelsen, og for å klargjøre hvordan de ulike delene forholder seg til hverandre (Fig. 1).



(Fig. 1: Diagram over disposisjon i undersøkelsen)

Jeg ser teaterets funksjon i samfunnet som en overbyggende ramme. Innenfor denne tematikken har jeg tatt spesifikt for meg teater og familie. Innenfor teaterrammen har jeg listet noen av de hovedaspektene jeg vil gjennomgå i avsnitt 3.1 om ”det estetiske drama”. Innenfor familierammen har jeg listet hovedpunkter vedrørende familien slik jeg vil gjennomgå den i avsnitt 3.2 om ”det sosiale drama”. Overlappende med begge disse rammene ser jeg en tredje ramme – min analyse av oppsetningene *Skugge av ein gut* og *Ned til Sol*. For å svare på hvorvidt disse oppsetningene, som teater, kan betraktes funksjonelt i samfunnet er vil jeg i

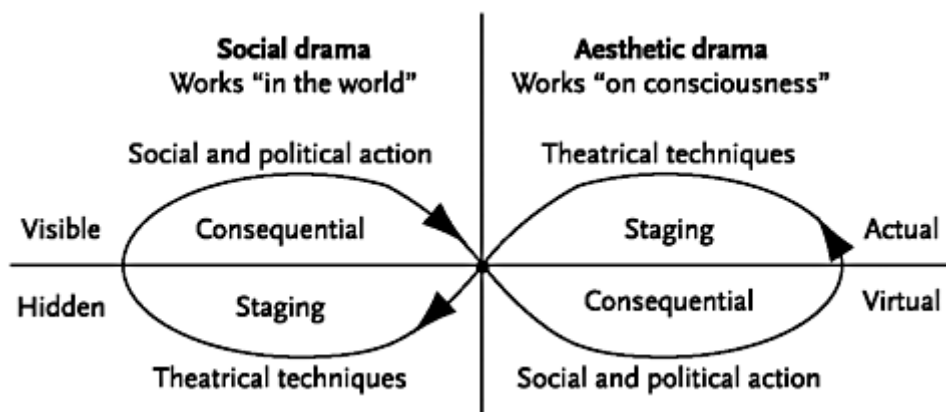
avslutningen vurdere *på hvilken måte disse oppsetningene, i lys av de ovenstående rammene, kan sies å inneha et potensial til forandring hos publikum*. Det er gjennom dette jeg ser relevansen av ritualteorien. I en oppsummering vil jeg trekke noen linjer som vandrer mellom de ulike rammene.

Gjennom denne undersøkelsen ønsker jeg å peke på noen utvalgte sammenhenger som for meg framstår som plausible innenfor logikken av ett teoretisk rammeverk. Rammeverket bidrar til en avgrensning av spørsmål. Det bidrar samtidig til å utvide svarmulighetene ved å åpne for noen nye tilnærminger til stoffet. Mitt håp er at dette vil gi leseren nye perspektiver på velkjente og veltygde termer som institusjonsteater og familie, og å vekke interesse og engasjement for videre diskusjoner vedrørende teaterets funksjon.

2. GRUNNLEGGENDE BEGREPER OG PERSPEKTIV

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for og utdype begreper og perspektiv som er grunnleggende for denne undersøkelsen. Den består av en teoretisk overbygning og en analysedel. Den teoretiske overbygningen ser jeg som et bakteppe for analysen min, og konseptene jeg vil utdype i det følgende er avgjørende for forståelsen av de forbindelseslinjene jeg ser mellom det materialet jeg gjennomgår i teoridelen, og analysen av mine empiriske eksempler. Jeg vil i det følgende redegjøre for hvordan det finnes en gjensidig forbindelse mellom et samfunn og dets estetisk-kulturelle uttrykksformer, og for min bruk av begrepene *sosialt* og *estetisk* drama. Jeg vil også redegjøre for mitt ritualteoretiske perspektiv, og utdype hvordan jeg betrakter institusjonsteatret innenfor denne tankegangen, før jeg avslutningsvis kommer med noen punkter vedrørende min metode og analytiske ståsted.

2.1 LEMNISKATEMODELLEN – *THE INFINITY LOOP*



(Fig. 2: *The infinity loop*), (Schechner, 2003, s. 215)

Forbindelsen mellom teater og samfunn baserer jeg på idéen om en gjensidig dialektikk mellom det *sosiale* og det *estetiske* drama som uttrykt gjennom Schechner (og Turner) sin *infinity-loop* – eller lemniskatemodellen (Fig. 2):

The "infinity loop" depicts dynamic positive feedback. Social dramas affect aesthetic dramas, aesthetic dramas affect social dramas. The visible actions of a given social drama are informed – shaped, conditioned, guided – by underlying aesthetic principles and specific theatrical/rhetorical techniques. Reciprocally, a culture's visible aesthetic theater is informed – shaped, conditioned, guided – by underlying processes of social interaction [...] The theater artist uses the consequential actions of social life as the underlying themes, frames, and/or rhythms of her/his art. The theater is designed to entertain and sometimes to effect changes in perception, viewpoint, attitude: in other words, to make spectators react to the world of social drama in new ways. There is a flowing back and, up and down, characterizing the relationship between social and aesthetic dramas (Schechner, 2003, s. 214-215)

Jeg benytter *the infinity loop*, eller ”lemniskatemodellen” (Hammer, 2005, s. 64) som en illustrasjon på tanken om at teateret påvirkes av sine sosiale omgivelser, prosesserer det, og skaper ringvirkninger som igjen passerer ut i samfunnet. Denne illustrasjonen er nyttig for å beskrive den dynamiske *gjensidige* speilingen av teater og samfunn på, og hvordan dette inngår i en vedvarende prosess, illustrert nettopp av uendelighetsløkken. Turner benytter også denne modellen, til tross for hans innvendinger om at den er for innrettet mot å skape balanse mellom de ulike formene for drama, etter hans smak. Han ser verdien i den ved at den har ”the merit of pointing up the dynamical relation between social drama and expressive cultural genres” (Turner, 1982, s. 74). Turner (1985) uttrykker senere enda mer spesifikt hva *the infinity-loop* viser, nemlig hvordan teateret står i et dynamisk forhold til det samfunnet som omgir det: ”Neither mutual mirroring, life by art, art by life, is exact, for each is not a planar mirror but a matricidal mirror; at each exchange something new is added and something old is lost or discarded.” (Turner (1985) sitert i Schechner, 2003, s. 216).

Jeg vil bruke dette som en inngangsport til en måte å forstå hvordan institusjonsteateret kan betraktes funksjonelt ut ifra sine omgivelser. Lemniskatemodellen blir en ramme for mine eksempler, hvor jeg ser det estetiske drama i form av samtidsdramatikken ved et norsk institusjonsteater, og hvor det sosiale drama innebærer en idé om familien som ideologi og individets identitetsskapning i forhold til begrepet familie.

2.1.1 Sosialt drama

Schechner henter begrepet *social drama* fra Victor Turner (1982). Turner bygger sitt sosiale drama på Arnold van Gennep (1908) sitt begrep *rites of passage*, som van Gennep selv definerer som ”rites which accompany every change of place, state, social position and age” (Turner 1969, s. 94). Disse ritene er videre delt opp i tre faser: *separation*, *limen* og *aggregation*; adskillelse, grense-/ terskel-overskridelse og samling:

The first fase phase? (of separation) comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a “state”), or from both. During the intervening “liminal” period, the characteristics of the ritual subject [...] are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state. In the third phase (reaggregation or reincorporation), the passage is consummated. The ritual subject, individual or corporate, is in a relatively stable state once more [...] (Turner, 1969,1995, s. 94-95)

Turner viderefører disse stadiene i sitt sosiale drama, ved å operere med de fire stadiene *breach*, *crisis*, *redress* og *reintegration* eller *recognition of schism*. (Turner, 1982, s. 69). I forhold til van Genneps stadier vil *crisis* og *redress* falle inn under den liminale fase, hvor

selve forandringen foregår, og subjektets status er flertydig i forhold til tidligere og framtidig status i forhold til gruppen.

Meget forenklet vil Turners sosiale drama bestå av et *brudd* (*breach*), med eksisterende samfunnsnormer som vil etterfølges av en periode med *kriser* (*crises*). Krise kan forstås som et vendepunkt, hvilket innebærer et element av usikkerhet. Turner bruker begrepet *liminalitet* for å betegne prosessen der et brudd med de eksisterende samfunnsnormer kaster en gitt gruppe ut i en periode med forsøk på å gjenopprette stabilitet (*redressive action*). Turner ser blant annet på teater som et liminalt fenomen, gjennom teatrets egenskap som produsent av alternativer til eksisterende samfunnsstruktur. Samtidig er det under krisestadiet at de vedvarende, konstante sosiale strukturene i den gitte gruppen kommer til syne, nettopp ved at "certain adjustive and redressive mechanisms, informal and formal, are brought into operation by leading members of the disturbed group" (Turner, 1982, s.70). Liminaliteten er altså tosidig – i den liminale fasen avsløres både potensielle alternativ til de regjerende samfunnsnormer, samtidig som de stabile strukturene i samfunnet stadfestes. Deretter vil de (re)justerende mekanismene resultere i ett av to: Enten at de oppbrytende elementene tilbakeføres til den opprinnelige sosiale ordenen – *reintegration* – eller at en gruppe ekskluderes og danner et nytt sosialt fellesskap. Dermed blir denne gruppen stående ved siden av, utenfor den opprinnelige gruppen berørt av det sosiale drama – og adskillelsen eller separasjonen erkjennes (*recognition of schism*). Hvilken gruppe det er snakk om kan være alt fra et landsbysamfunn til et internasjonalt verdenssamfunn: "Social dramas occur within groups bounded by shared values and interests of persons and having a real or alleged common history. Their main actors are persons for whom the group which constitutes the field of dramatic action has a high value priority" (Turner, 1982, s. 69).

En innvending mot Turners teori om det sosiale drama har vært at den kun tar høyde for samfunn som statiske strukturer, og dermed utelukker ideen om forandring. Turner kommer selv med det forbeholdet at han med sitt sosiale drama ikke utelukker andre måter å lese sosiale prosesser på. Han er klar på at selv om gjenoppretting skulle være resultatet av et sosialt drama, er det ikke uten en viss effekt: "in the reintegration of the disturbed social group – though, as like as not, the scope and range of its relational field will have altered; the number of its parts will be different; and their size and influence will have changed" (Turner, 1982, s. 71). Uavhengig av om hvorvidt Turner kan kritiseres for sitt syn på sosiale strukturer, mener jeg at hans sosiale drama er interessant i dens liminale fase, gjennom den dobbeltheten som kjennetegner *crisis* og *redressive action* – krise og gjenopprettende handlinger. Dobletheten ligger i at de eksisterende sosiale strukturene synliggjøres gjennom bruddet med

dem ved at mekanismer for gjenoppretting (*redress*) slår inn. Forandringselementet kommer til uttrykk ved at både de tilsynelatende konstante strukturene, og potensialet for å endre dem, blir synliggjort på samme tid. Uavhengig av hva resultatet blir, oppfatter jeg som interessant det som blir synlig gjennom det sosiale drama – altså både *konflikten* og *sameksistensen* av det bestående og det potensielle i den liminale fasen.

En annen innvending som Schechner er inne på, er at strukturen i Turners sosiale drama sammenfaller med en vestlig teaterform som finnes i greske tragedier, Shakepeare-stykker og i Ibsens og O'Neills skuespill (Schechner, 2003, s. 187). Her består det dramatiske elementet i at det bygges opp mot en konflikt, som etterpå løses. Turner kan dermed beskyldes for å generalisere vidt forskjellige kulturer ut fra en utpreget vestlig orientert tenkemåte. Forandringselementet hos Turner ligger altså i *konflikten*. Konflikten er det som gjør et sosialt drama "dramatisk". Dermed blir Turners terminologi betinget av en gitt kulturell oppfatning av hva som er dramatisk. Ved å gå bort fra det teatersynet som ligger implisitt i Turners terminologi, og i stedet benytte Schechners begrep *performance*, er essensen fortsatt at dette handler om forandring og omforming, uavhengig av i hvilken grad forandringen eller omformingen skjer. "Turner locates the essential drama in conflict and conflict resolution. I locate it in *transformation* – in how people use theatre as a way to experiment with, act out, and ratify change" (Schechner, 2003, s. 191). Teatret blir et middel for oss til å erkjenne og stadfeste forandringer i samfunnet.

2.1.2 Om det estetiske og det sosiale

I denne undersøkelsen vil jeg ta for meg *forandringen* som et hovedpoeng fra Turners teori om det sosiale drama. I teorikapittelet (kapittel 3) vil jeg, strukturert ut ifra begrepene *sosialt* og *estetisk* drama, komme med en redegjørelse for sammenhenger mellom institusjonsteateret og familieideologien. Jeg vil klargjøre noen punkter vedrørende *min* bruk av begrepene sosialt og estetisk drama. Jeg leser Turners sosiale drama på en måte som er modifisert av Schechner (2003) sin anvendelse av begrepet. Gjennom lemniskate-modellen (fig. 2) understreker Schechner hvordan det sosiale og det estetiske ikke bare står i et gjensidig påvirkningsforhold. Det sosiale er også *en del av* det estetiske, gjennom den sosiale og politiske handlingen som ligger til grunn for det estetiske drama. På samme måte er det estetiske *en del av* det sosiale drama, gjennom bruken av teatrale iscenesettelsesmekanismer. I denne undersøkelsen vil jeg se spesifikt på familien som estetisk konstruksjon. Av hensyn til omfanget av oppgaven har jeg valgt å fokusere på hvordan familieideologien kommer til uttrykk innenfor en estetisk bearbeiding – teateret. I en større kontekst kunne det ha vært interessant å gå inn på hvordan

familieideologien kommer til syne også innenfor sosiale situasjoner som ikke umiddelbart forbindes med en estetisk ramme – slik som samlingen av familie under julefeiring, bryllup, eller andre rituelle situasjoner hvor familie som fenomen spisses og det vil være naturlig å tenke seg at et behov for refleksjon omkring familieideologien vil komme til uttrykk. Men i familien sett som en del av det estetiske drama ligger også familien som et sosialt drama. Jeg betrakter familieideologien som et sosialt drama hvor det, i tråd med Turners teori, forekommer et brudd med en stabil struktur – et kjernefamilieideal. Dette bruddet er ikke nødvendigvis entydig og lett plasserbart i tid – kanskje familieidealet egentlig aldri har hatt noe reelt grunnlag i eksisterende familiestrukturer. Dramaet ligger i at familieideologien i seg selv innebærer både potensialet for endringer og noen stabile strukturer, som hele tiden utfordrer hverandre. Dette dramaet i den *sosiale* sfæren reflekteres innenfor det estetiske drama, i dette tilfellet institusjonsteateret. Denne refleksjonen er mangesidig og forgår ikke bare i en retning. Kjernefamilieidealet ligger i familieideologien som et ideal som, og det vil jeg argumentere for i undersøkelsen, teateret bidrar til å bygge opp under. Bruddet innenfor familieideologien som et sosialt drama ser jeg på som *bevistheten* om at idealet kun er et ideal. Teateret spiller en viktig rolle også i dette. Dette bruddet har ført ut i en periode av ”kriser”, eller en liminal fase, hvor det fra mange ulike hold igangsettes strategier som synliggjør både stabile strukturer og alternative familieidealer. Teateret kan betraktes som et ledd i en slik synliggjøring. Teateret bidrar til en stadig revurdering av det sosiale, i form av at den opptrer som et diskusjonsforum, og en arena for både å bygge opp under, og å kritisere, en gjeldende ideologi. Det samme med det økende fokuset på alternative familieformer i blant annet den sosiologiske diskursen. Forsøk på å gjenopprette stabilitet kan gjøres både ved å holde ved de gamle stabile strukturene, eller ved å definere nye stabile strukturer. Familien betraktet som et sosialt drama vil uansett innebære en form for forandring, og et element av både det estetiske og det sosiale.

2.1.2.1 Det estetiske

Jeg vil under kapittelet om det estetiske drama (se avsnitt 3.1) gjennomgå noen punkter jeg mener er vesentlige for utviklingen av institusjonsteateret slik det fremstår i Norge i dag. Sentralt for institusjonsteateret er institusjonen forstått ut ifra en differensiering av ulike delområder i samfunnet. I tråd med Habermas (2005) og Sennet (1992) ser jeg dette i sammenheng med skillet mellom en offentlig og en privat sfære. Idéen om den private sfære som familiens domene er avgjørende for et ideal om kjernefamilien – far, mor og barn i klart definerte roller. Dette idealet er utgangspunkt for det jeg karakteriserer som familieideologien.

Fischer-Lichte (2004) viser hvordan dannelsen av en familieideologi er nært tilknyttet institusjonsteateret som form. Familieideologien må sees i sammenheng med utviklingen av en borgerlig klasse helt fra dens begynnelse rundt midten av det 18. århundre.

Institusjonsteaterets utvikling er også knyttet opp mot begrepet om en borgerlig klasse:

”Middle-class self-awareness is articulated in the German *bürgerliche Trauerspiel* in quite another way: it is directly related to the representation of the family, familial and domestic relationships, and family values.” (Fischer-Lichte, 2004, s. 154). Representasjon av familien, familiære og hjemlige relasjoner, og familieverdier blir måten teateret gir uttrykk for borgerklassens selv-bevissthet på.

Foruten familietematikken, som er gjennomgående i den historiske utviklingen, er synet på kunsten som autonom, selvstendig og selvstyrt, vesentlig for institusjonsteateret. Jeg vil se på hvordan blant annet Dag Sveen følger utviklingen av kunstinstitusjonen i en historisk redegjørelse der han søker å svare på hvorfor og hvordan den moderne kunsten er blitt vanskelig tilgjengelig. Institusjonsbegrepet setter han i sammenheng med en differensiering i samfunnet – en spesialisering innenfor ulike samfunnsområder som resulterer i et mangfold av profesjoner og institusjoner – noe som kjennetegner det moderne. Sveen ser utviklingen av kunstinstitusjonen i sammenheng med ideen om kunstens autonomi gjennom hvordan institusjonell og kunstnerisk autonomi *kan* sees som resultater av en kulturell rasjonaliseringsprosess. Jeg vil og komme inn på hvordan Peter Bürger analyserer *institusjonen kunst* ut ifra et funksjonsbegrep: kunsten er funksjonell ved at den står som et alternativ til livspraksis. Kunsten utfyller gjennom sin differensiering fra andre samfunnsområder en funksjon som det ikke finnes rom for innen andre arenaer av et målrasjonalistisk samfunn. Den bidrar dermed til opprettholdelsen av samfunnstotaliteten, men i form av falsk bevissthet, ved at kunsten skjuler sin funksjon.

Ideen om kunstens autonomi kobler jeg til teaterinstitusjonen i Norge i dag. Dette gjelder uavhengig av om ideen om en autonom kunst kan betraktes som en moderne sosial institusjon eller en sosial konstruksjon som bare tilhører enkelte deler av samfunnet (Se Østerberg, 1995, s. 143-160). Innebygd i teaterinstitusjonen som form, ligger det en tro på kunstens egenverdi – dette til tross for at det stadig arbeides med å legitimere institusjonsteatrenes samfunnsmessige tilknytning. Jeg mener det er fruktbart å snakke om at teaterinstitusjonen har en potensiell funksjon, og denne funksjonen kan beskrives og vurderes gjennom bruk av ritualteori. Bruken av ritualteori for å belyse teatrets funksjon og samfunnsmessige tilknytning, er spesielt fruktbart i lys av sammenhengen mellom teater og familie som borgerlige institusjoner, noe jeg vil argumentere for gjennom undersøkelsen.

2.1.2.2 Det sosiale

Under kapittelet om det sosiale drama (3.2) vil jeg gjennomgå en oppfattelse av familien forstått som en bakgrunn for handlinger vi som mennesker foretar oss. Jeg relaterer Louis Althusser (1984) sitt ideologibegrep til en forståelse av ideologi som en symbolsk ramme rundt menneskers handlinger. På denne måten kan ideologi brukes som betegnelse også på mindre samfunnsstrukturer, som familie. Med utgangspunkt i Althusserens ideologi-begrep definerer jeg en familieideologi som jeg ser som en påvirkningskraft i forhold til menneskers handlinger som individer.

Jeg knytter familieideologien til framveksten av en borgerlig klasse. Familieideologien er dermed tilknyttet det moderne samfunn som en motsetning til føydalsamfunnet. For å danne et bilde av den borgerlige klasse vil jeg trekke noen linjer fra historiske analyser basert på tyske, franske og engelske samfunnsforhold og idestrømninger. Erika Fischer-Lichte tar for seg det borgerlige samfunn hovedsakelig basert på tysk litteratur, og daterer dets begynnelse til ca rundt 1750. Richard Sennet ser hovedsakelig på Paris og London, som de raskest voksende byene i Europa fra 1500-tallet. Han tar for seg hovedtendenser i den borgerlige klassen i disse byene rundt midten av 1700-tallet og sammenligner med tendenser rundt midten av 1800-tallet. Jeg ser en klar linje fra disse analysene til Orvar Löfgrens antropologi over den borgerlig klasse i Sverige. Framveksten av den svenske borgerklassen ligger i tid rundt slutten av 1800-tallet, merkbart senere enn framveksten av den borgerlige klasse i Europa for øvrig. Löfgren poengterer imidlertid at de prosessene han beskriver er de samme som i Europa, til tross for tidsforskyvningen. Det borgerlige samfunn i Sverige vokser fram når samfunnet transformeres "from an agrarian to an industrial and then to an urban society. This development was later and thus more compressed than in many other European countries." (Frykman & Löfgren, s. 4). Löfgrens antropologi er fruktbar ved at den fokuserer på hvordan et borgerlig verdenssyn og en borgerlig livsstil har påvirket sentrale trekk ved dagens levemåte: "Our interest is focused on the ways in which this middle-class culture has been transformed into a mainstream way of life, a dominant culture in modern society." (Frykman & Löfgren, 1987, s. 1). På samme måte som i Sverige er hovedtendensene i de kulturelle kjennetegnene for den norske borgerklassen fundert i idestrømninger fra Europa².

2 Øystein Sørensen (2001) ser på norsk ideutvikling som preget av det norske borgerskapets kulturelle og politiske dominans. Han er opptatt av hvordan et elitesjikt – bestående av de rikeste, mektigste og mest lærde i Norge, samt mennesker som gjorde seg bemerket i offentlige debatter, som deltok aktivt i det politiske liv over tid, mennesker som bygde opp og drev organisasjoner, og hadde innflytelse på sine hjemsteder – bidrar til å bygge opp en ide om det nasjonale. Disse ideene er basert på og påvirket av idéstrømninger som kan knyttes både til opplysningsideer om frihet og likhet, med røtter i Frankrike, og romantiske ideer basert på tysk tenkning: "Dyrking av en idealisert fortid, ønske om å gjenopplive en gammel gullalder – det finner man i aller høyeste

Den norske idéutvikling kan ikke sees uavhengig av europeiske idéstrømninger. Dette gjelder også familien som borgerlig institusjon. Harriet Holter (et al., 1984) undersøker hvordan endringer i familieinstitusjonen kan drøftes i lys av den kapitalistiske økonomis utvikling: ”Bevegelsene i familieformene – fra feudaltidens åpne, ustrukturerte familie til den borgerlige families utvikling og forkrøpling, dvs. til dagens lukkede intimfamilie – uttrykker i siste instans bevegelsene i en økonomi som formes av kapitalismens interesser.” (Holter et al., 1984, s. 10). Hun skisserer hovedtrekk for utviklingen av den borgerlige kjernefamilie som sammenfaller med de hovedtrekk Sennet, Fischer-Lichte og Löfgren forkuserer på, og skiller ikke nevneverdig mellom den borgerlige klassen i Norge, og Nord-Europa for øvrig.³ Merete Wishman (1983) trekker gjennom sin studie av den borgerlige familie i Trondheim (1900-1940) direkte linjer mellom den ideologiske bakgrunnen for borgerskapet i Europa og idemessige kjennetegn ved det norske borgerskapet. Hun definerer blant annet kvinnene i sin undersøkelse som borgerlige damer på grunn av deres oppdragelse og dannelse. Denne er knyttet til økonomisk evne, og den borgerlige dannelsen kan sees som et fellestrekk innenfor den vestlige kulturkrets:

Begrepet dannelse kan konkretiseres til en bestemt måte å oppføre seg på, og gjerne også å tenke på – holdninger. Dannelse er et resultat av en bestemt type oppdragelse og den ser ut til å ha felles trekk innen hele den vestlige kulturkrets. Begrepet inneholder ikke helt det samme i dag som på 1800-tallet, eller som i perioden 1900-1940, men i hovedtrekk ser det ut til at forandringene er forbløffende små. (Wishman, 1983, s. 89-90)

På bakgrunn av blant annet disse undersøkelsene ser jeg det som rimelig å trekke slutninger vedrørende norske forhold i dag, basert på litteratur som omhandler hovedsakelig europeiske forhold.

Innenfor det familiesosiologiske feltet understrekes det at det i løpet av særlig de siste 30 åra har foregått betydelige endringer innenfor den dominerende familiestrukturen. Dette er utgangspunktet for sosiologene Baca Zinn og Eitzen i boken *Diversity in Families* (2005).

Samtidig ser de gjennomgående på hvordan det økende mangfoldet av familieformer forholder seg til satte myter og idealer omkring familien: ”As we study the family we cannot ignore the tensions between the way families are, and the way we would like them to be” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 6). Til tross for at det har foregått åpenbare endringer ser det ut

grad i 1800-tallets norske tankeliv. Men også slike åndsstrømninger bar preg av opplysningsideene. En romantisk modifisert, pragmatisk og bondsk opplysningstradisjon – det er en hovedlinje i det lange norske 1800-tallets nasjonale ideutvikling.” (Sørensen, 2001, s. 21)

³ Holter framholder heller at utviklingen fra et slektsavhengig familiesystem til en borgerlig basert kjernefamilie formodentlig har foregått raskere i Norge enn i andre land på grunn av den norske overklassens historisk sett svake utvikling (Holter, 1984, s. 39).

til at også i *Norge* i dag, eksisterer familieideologien som gjenkjennelig fra de mytene Baca Zinn Eitzen beskriver fra USA. Forestillingen om en kjernefamilie hvor far forsørger, mor har omsorgsansvaret i hjemmet, og familien tilknyttes spesifikke funksjoner vedrørende oppdragelse og utvikling av (særlig barns) individuelle forutsetninger ser ut til å komme til syne i familiediskursen i Norge – nærmest på tross av en vilje til å fjerne seg fra denne forestillingen. Den gjennomgående hovedkonklusjonen for litteratur vedrørende familien i Norge i løpet av de siste 30 årene ser ut til å være at endringer i familiestrukturen sameksisterer med en mer tradisjonell familiestruktur. Dette fører til større variasjon i ulike familieformer. Samtidig representerer det også et større krav til at individer må ta aktive valg i forhold til problemstillinger tilknyttet familien (se blant annet Kristiansen og Wetlesen (red.), 1986, Brandth og Moxnes (red.), 1996, og Syltevik, 2000). Jeg vil i undersøkelsen vise hvordan den stabile familieforestillingen innenfor familieideologien kommer til uttrykk, blant annet gjennom lovgivningen, samtidig som diskursen ser ut til å være fokusert rundt endring og økt mangfold.

2.2 RITUALTEORETISKE PERSPEKTIVER

Jeg benytter meg i undersøkelsen av et ritualbegrep tilknyttet performative hendelser. Jeg vil benytte ritualbegrepet som del av en terminologi som beskriver visse sosiale prosesser i et samfunn, og hvordan disse kan betraktes som en form for *kommunikasjon* mellom ulike aktører i dette samfunnet.

2.2.1 *Performance*, effekt, forandring/endring

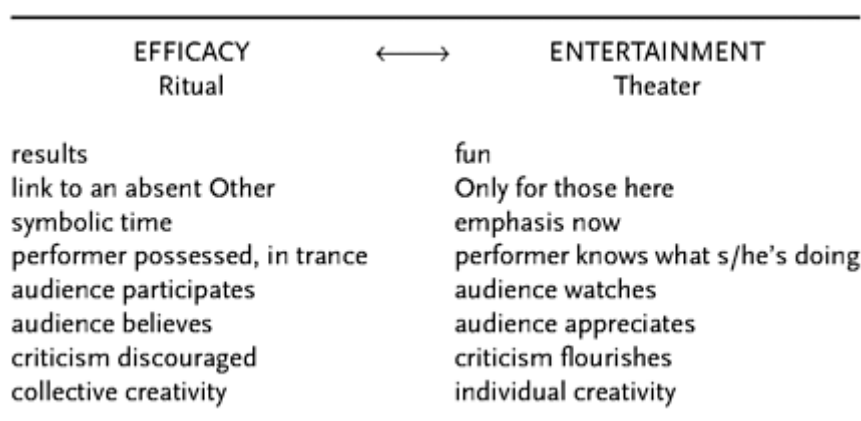
Schechners *performance* er et forholdsvis vidt begrep. En måte å definere *performance* på er som en samlebetegnelse som inneholder en hel rekke handlinger utført av mennesker i sosiale prosesser:

Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude. (Schechner, 2003, s. xvii) ⁴

Både ritualer og teater kan betegnes som ulike former for *performance*. “Whether one calls a specific performance “ritual” or “theatre” depends mostly on *context* and *function*. A

⁴ Schechner organiserer sit *performance*-begrep i to modeller; *the fan and the web*. Viftemodellen viser hvordan ulike performative fenomener slik som blant annet riter og sermonier, sport, underholdning og kunstneriske prosesser kan sees som sidestilte grener av *performance*, framstilt i en vifteform. Nett-modellen viser de samme fenomenene, men organisert i en nett-formasjon for å beskrive en mer dynamisk interaksjon mellom de ulike fenomenene. (Se Schechner, 2003, s. xvi-xix)

performance is called one or the other because of *where* it is performed, *by whom*, in *what circumstances*, and for what *purpose*.” (Schechner, 2002, s. 71, min utheving). Ritual og teater kan i denne sammenhengen forstås som betegnelser som beskriver kontekster og funksjoner en *performance* kan inngå i. I Schechners *efficacy – entertainment braid* (Fig. 3), eller sammenflettingen av effekt (forstått som det virksomme) og underholdning, setter Schechner til dels ritualet opp mot teateret. Men: “Efficacy and entertainment are not so much opposed to each other; rather they form the poles of a continuum” (Schechner 2003, s. 130). Han skiller skjematisk mellom de to ved å sette opp noen kriterier for hver av dem. Men jeg mener det er viktig å understreke at dette er et kontinuum, heller enn en fast polaritet. Dermed bør kriteriene sees på som flytende heller enn at alle absolutt må være tilstede i ethvert fenomen som kan klassifiseres som det ene eller det andre.



(Fig. 3: *The efficacy – entertainment braid*) (Schechner, 2003, s. 130)

Schechner understreker dessuten at “The basic polarity is between efficacy and entertainment, not between ritual and theatre” (Schechner 2003, s. 130). Et hovedpoeng for meg når det gjelder ritualbegrepet, blir dermed å lese et ritual som en begivenhet med en intendert effekt. Og da mener jeg effekt i den forstand at de som deltar gjennomgår en form for forandring. Et ritual skal være virksomt.

Schechner er opptatt av at forandringselementet er det som er felles for det sosiale og det estetiske drama, men ”The key difference between social and aesthetic dramas is the performance of the transformations effected” (Schechner, 2003, s. 192). Forskjellen mellom dem er altså graden av forandring. Det sosiale og det estetiske drama kan sees i sammenheng med hans teori om *the efficacy-entertainment braid*. Et ritual kan, i Schechners betydning av begrepet, forstås som en effekt-givende form for *performance*. Dette innebærer dessuten at det er en varig form for forandring, noe som gjelder også for det sosiale drama. Dette er typer *performance* hvor forandringen blir mer eller mindre permanent. Men det estetiske drama,

innebærer også en form for transformasjon, selv om graden av underholdning som en verdi i seg selv er høyere:

The function of aesthetic drama is *to do for the consciousness of the audience what social drama does for its participants*: providing a place for, and means of, transformation [...] Aesthetic drama compels a transformation of the spectators' view of the world by rubbing their senses against enactments of extreme events, much more extreme than they would usually witness. The nesting pattern makes it possible for the spectator to reflect on these events rather than flee from them or intervene in them. That reflection is the liminal time during which the transformation of consciousness takes place. (Schechner, 2003, s. 193)

Ut fra Schechners perspektiv vil jeg derfor si at det estetiske og det sosiale drama holdes sammen av et ritualbegrep som påpeker effekt, virkning. Det rituelle kan ut ifra dette perspektivet forstås som en *egenskap* ved en performativ handling som betegner i hvilken grad en forandring blir virksom ut fra denne handlingen.

2.2.2 Rituell kommunikasjon

Schechners kontinuum viser det rituelle som en *egenskap* ved en *performance*. Det er dermed ikke gitt at enhver *performance* kan betraktes som et ritual, selv om det inneholder rituelle elementer. For å skille begrepet ritual fra begivenheter med rituelle aspekter, vil jeg bruke begrepet *ritualiserende begivenhet*. Ved å omtale en teaterforestilling som en ritualiserende begivenhet, vil jeg fokusere på dennes rituelle *egenskaper*, i betydning dens funksjon, effekt, eller potensiale til forandring. Eric W. Rothenbuhler er inne på noe lignende som Schechner i det han skriver om hvordan symbolsk effekt er reell effekt. Han skriver: "If we are to understand rituals adequately as part of the way social systems work, and rituals work through sign and meaning systems, then we must take the effectivity of signs and meanings seriously" (Rothenbuhler, 1998, s. 56). Rituell effekt er effekten av symbolbruken i et ritual, og dette må sees på som en del av hvordan vår sosiale virkelighet konstitueres. Ut ifra denne tankegangen kan den sosiale virkeligheten betraktes som konstruert av en form for symbolsk kommunikasjon, som Rothenbuhler, i tråd med Bourdieu (se avsnitt 2.3.1), klassifiserer som ritualer. Rothenbuhler utvider dermed ytterligere Schechners syn på det rituelle som et aspekt av en *performance*, ved at Rothenbuhler mener at ritualer⁵ utgjør en stor del av den måten mennesker kommuniserer på, som en spesiell form for kommunikasjon som innebærer symbolbruk og performativitet og utgjør en del av vår sosiale virkelighet.

⁵ Rothenbuhler bruker begrepet "ritual" på en måte som kan forveksles med det rituelle, nemlig som en *egenskap* ved kommunikasjon. Når Rothenbuhler skriver om "Ritual communication", må ritual leses som den rituelle egenskapen ved denne kommunikasjonshandlingen. Rothenbuhler utvider dermed ritual-begrepet til å omfatte både ritualer og begivenheter som kan sies å ha rituelle aspekter. Rothenbuhlers ritual tilsvarer dermed det jeg klassifiserer som ritualiserende begivenhet

I denne forbindelse er det viktig med en nærmere redegjørelse for hva Rothenbuhler legger i sin bruk av begrepet ritual. Jeg mener at han framstiller en presis, systematisk og godt underbygget definisjon av hva han mener et ritual er: "Ritual is the voluntary performance of appropriately patterned behavior to symbolically effect or participate in the serious life" (Rothenbuhler, 1998, s. 27). Som Rothenbuhler nevner selv, er denne definisjonen anvendbar på et vidt spekter av ritualer, fra enkle handlinger som et håndtrykk, til kroningsseremonier. Den stemmer godt overens med religiøse seremonier i ulike samfunn, som kanskje er den vanligste måten å tenke ritualer på. Samtidig tar definisjonen høyde for fenomener som ikke forbindes med et tradisjonelt religionsbegrep - en noe mer moderne, vestlig måte å betrakte ritualer på. Dermed kan Rothenbuhlers ritualbegrep godt anvendes på fenomener som ikke tradisjonelt betraktes som ritualer. Ved å definere ritualer såpass vidt, gjør Rothenbuhler det også mulig å anvende ritualbegrepet i et kommunikasjonsteoretisk perspektiv. Dette er hans hovedanliggende i boken *Ritual Communication* (1998). Her argumenterer han for hvordan anvendelsen av ritualbegrepet kan bidra til en utvidelse av perspektiver innenfor kommunikasjonsstudier. Begrepet ritual medfører potensielt kreativitet, det identifiserer uanalyserte aspekter, og det bidrar til en ny terminologi som muligens er mer nøyaktig enn det som tidligere er brukt innenfor kommunikasjonsstudier (Rothenbuhler, 1998, s. 73-77). På samme måte ser jeg ritualbegrepet som et nyttig verktøy for å forklare visse aspekter ved institusjonsteatret.

Jeg vil forsøke å utdype nærmere noe av det Rothenbuhler legger i sin definisjon av ritualen. *Performance* forstår Rothenbuhler som "an aesthetically marked and heightened mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience" (Rothenbuhler, 1998, s. 8-9) Et ritual er en performance av noe, for noen. En forutsetning for hva ritualen er en performance av, er at det er alltid "action according to pre-existing conceptions" (Rothenbuhler, 1998, s. 9) Det forholder seg dermed alltid til noe som ligger utenfor ritualen i seg selv. Schechner benytter i denne forbindelse begrepet "twice-behaved-behavior" (Schechner, 1995, s. 1). Videre er det *voluntary* performance: Det ligger alltid en grad av bevissthet i et ritual, hvilket innebærer at deltakerne frivillig lar seg involvere (Rothenbuhler, 1998, s. 10-11).

Patterned behavior henviser, slik jeg oppfatter det, til det gjentagende elementet i ritualer. Rothenbuhler kommer blant annet inn på at ritualer er "forms of customary behavior" som det alltid er noe "stereotyped, standardized, stylized, relatively invariant, formal" med (Rothenbuhler, 1998, s. 20). Dette innebærer at andre har gjort dette før. Dessuten er det repetitivt i det at ritualer er "regularly recurring behavior" (Rothenbuhler, 1998, s. 21).

Schechner skriver at ritualer har vært vurdert som en del av dyrs evolusjon, strukturer med formelle kvaliteter og definerbare forhold seg imellom, symbolske meningssystem, performative handlinger eller prosesser, og som opplevelser - *experiences*. Videre kommer han inn på hvordan ritual fra et etologisk perspektiv er “ordinary behavior transformed by means of condensation, exaggeration, repetition, and rhythm into specialized sequences of behavior serving specific functions [...] in animals ritualized behavior is often set in ‘fixed action patterns’” (Schechner, 1995, s. 228). Schechner selv anerkjenner at noe av det etologiske kan vurderes i forbindelse med menneskelige ritualer, og da særlig i forbindelse med ritualets slektskap til teatret, men en av hovedforskjellene er at mennesker har en mulighet til å bestemme seg for å ikke følge et mønster. Dermed bringes det et element av paradoks og potensielt bevisst tilfeldighet inn i menneskelige ritualer, mens de hos dyrene er genetisk styrt. Rothenbuhler understreker at bevissthet er en forutsetning for ritualer ved å presisere at ritualer er *appropriately* patterned behavior. Dermed tar Rothenbuhler høyde for at ritualet er et fenomen som må defineres ut ifra de eksisterende kulturelle, sosiale rammer som ritualet forekommer innenfor, med alt det dette innebærer i forhold til mellommenneskelige relasjoner og sosial organisering.

Rothenbuhler argumenterer sterkt for at symbolsk effekt er reell effekt, og særlig når de er brukt i ritualer er symboler uhyre kraftfulle. Schechner på sin side er opptatt av ritualets transformerende kraft – hvordan et ritual kan være en måte å leve gjennom en situasjon på uten å måtte konfrontere en fullt ut reell situasjon. Det symbolske innebærer et element av iscenesettelse ved at det opprettes en form for fiksjon: ritualet framstiller noe som har en betydning utover de konkrete handlingene som utføres. Et ritual kan dermed fungere som en forberedelse til risikable situasjoner, slik jaktritualer kan gjøre. Men ritualet åpner også for å bearbeide konflikter, uten å måtte fullt ut forholde seg til eventuelle alvorlige konsekvenser. Ritualer:

arise or are devised around disruptive, turbulent, and ambivalent interactions where faulty communication can lead to violent or even fatal encounters [...] what a ritual communicates is very important yet problematic [...] They are ambivalent symbolic actions pointing at the real transactions even as they help people avoid too direct a confrontation with these events. Thus rituals are also bridges - reliable doings carrying people across dangerous waters (Schechner, 1995, s. 230).

I sin ritualdefinisjon kaller Rothenbuhler dette *to symbolically effect*. Jeg tolker det som en understrekning av symbolverdien i utførelsen av ritualer, og hvordan bruk av symboler påvirker handlinger, tankemåter og verdisyn. Det symbolske henger videre sammen med det å delta (*participate*). Symbolbruken former ikke bare et ritual. Symbolet er i stor grad det som

utgjør hvordan ritualet fungerer. Derav uttrykket *to symbolically effect*.⁶ Symbolikken fungerer ved at de som deltar, gjennom sin deltagelse, aksepterer det symbolske som noe reelt. Rothenbuhler ser altså forandringselementet i ritualer som en effekt som konstitueres ut ifra bruken av symboler. Det at effekten er symbolsk betyr ikke at den skal undervurderes. Dette henger sammen med det å delta i *the serious life*.

The serious life er et begrep som Rothenbuhler henter fra Durkheim (1965). Durkheims definisjon av ritual er ifølge Rothenbuhler “action regarding the sacred” (Rothenbuhler, 1998, s. 23). Videre påpeker Rothenbuhler at “the sacred is whatever is treated as unquestionable, “beyond interdiction”, as Durkheim puts it, as of the utmost seriousness by the members of that community” (Rothenbuhler, 1998, s. 24). Dette innebærer at det hellige defineres ut ifra hvordan et gitt samfunn behandler et hellig objekt, snarere enn ut ifra kvaliteten på objektet selv. Henholdsvis defineres det hellige med referanse til menneskelig aktivitet framfor noe guddommelig - som “the experience of seriousness” (Rothenbuhler, 1998, s. 24). *The serious life* innebærer dermed “recognition that some things are more important than others, and that some ideas, symbols, and activities are so important that they deserve to be set aside and protected” (Rothenbuhler, 1998, s. 24). Gjennom å være en del av *the serious life* innebærer ritualer en fornemmelse av at noe er hellig. Men det er et sekularisert begrep om hva som er hellig. Det er et begrep om det hellige som utvider en oppfattelse av hva som er hellig innenfor en mer tradisjonell religiøs forståelse. *The serious life* peker også på at ritualet er noe som foregår litt på siden av det som oppfattes som hverdagslig. Schechner på sin side beskriver ritualet (som en form for *performance*) som “something apart from everyday life” (Schechner, 2003, s. 13). Ved å understreke at ritualer er problematiske og innebærer et element av risiko, mener jeg at Schechner framhever *betydningen* av ritualet, noe jeg kobler til Rothenbuhlers bruk av termen *the serious life*. Ritualer utføres for å håndtere situasjoner som i virkeligheten er risikable, eller problematiske av andre grunner, men som likevel er viktig nok til at de må håndteres. Ritualene framstår, med sitt element av iscenesettelse, som en måte å håndtere problematiske områder av livet på, uten at alt settes på spill.

⁶ På engelsk er det vanlig å skille mellom uttrykkene “symbolic effect” og “to symbolically affect”. Det første innebærer at det symbolske har en effekt, eller virkning, som et virkemiddel – det skapes en symbolsk effekt. Det engelske begrepet “affect” henspiller på at noe har en effekt ved å berøre, det er virksomt på en aktiv måte. Rothenbuhler kombinerer de to begrepene slik at uttrykket “to symbolically effect” får en dobbel betydning. Bruken av symbol som en effekt må betraktes i lys av at symbolet er noe som er aktivt virksomt.

2.3 TEATERINSTITUSJONEN SOM RITUELL ARENA

Jeg vil igjen presisere at jeg ikke ser på en teateroppsetning som et rent ritual, men jeg kaller det en ritualiserende begivenhet fordi jeg mener det kan ha rituelle egenskaper, og dermed potensielt føre til en form for *forandring* hos deltakerne i begivenheten. Dette igjen henger sammen med at et ritual skal være *virksomt*. Jeg mener det virksomme i en ritualiserende begivenhet er dets forandrende egenskap. Men hvilken grad av forandring kan diskuteres. For meg er det tilstrekkelig at det skal ligge en *intensjon* om forandring i gjennomførelsen av en ritualiserende begivenhet, for at den skal kunne klassifiseres som det. Forandringen kan for øvrig spenne fra en større endring i en deltakers oppførsel til en bevissthetsendring som spiller inn på individets identitetsdannelse. Det er det siste tilfellet – individets identitetsdannelse – jeg tror vil være mest framtrедende for de eksemplene jeg har valgt å se på i denne oppgaven.

Schechner plasserer dramaet på en skala i forhold til ritualer, som et opphetet, eller særdeles konsentrert område av ritualen: "Ritualized behavior extends across the entire range of human action, but performance is a particular heated arena of ritual, and theater, script, and drama are heated and compact areas of performance" (Schechner, 2003, s. 99). Jeg velger å kalle oppsetningene i analysen *ritualiserende begivenheter* blant annet fordi teateret kan forstås som et kompakt, eller konsentrert, område av en mer overbyggende ritualforståelse. Dette har dessuten sammenheng med det Schechner skriver om *the efficacy-entertainment braid*: "No performance is pure efficacy or pure entertainment. The matter is complicated because one can look at specific performances from several vantages; changing perspectives changes classification." (Schechner, 2003, s. 130). Enhver *performance*, og en teaterforestilling kan klassifiseres som en *performance*, vil ha elementer av både effekt (forstått som det virksomme) og underholdning i seg. Graden av det ene og det andre vil dessuten forandre seg etter hvilket perspektiv man setter på det. Dette kan gjelde både aktørene og publikum. Forestillingen vil altså ikke uten videre la seg klassifisere som et kollektivt ritual. Det kollektive aspektet vil ligge i den overbyggende rammen for forestillingen, nemlig teateret som et rituell sted. I den grad forestillingen kan sies å ha en effekt vil det ligge på et individuelt plan. Tematikken kan betraktes som kollektiv, men det er betegnende for vårt samfunn at individet står i fokus. Kollektivitet i det moderne innebærer en problematisering av individet i forhold til en gruppe, ikke bare gruppen som en enhet. Min analyse av oppsetningene vil dermed stå som et forslag til hvilken effekt forestillingene, som ritualiserende begivenheter, *kan* ha på publikum. Det tematiske som formidles i oppsetningene vil jeg dessuten se som ritualiserende i den grad at det kan ha en forandrende

effekt i form av hva den kommuniserer, og at denne kommunikasjonen blir en form for deltakelse i familieideologien.

Schechner er opptatt av hvordan en performance kan innebære transformasjon på både et symbolsk og et reelt nivå⁷. Schechner argumenterer for hvordan symbolske handlinger også kan innebære en aktualisering av transformasjon. Men samtidig skriver han at dette ikke er tilfellet innenfor teateret: "The conflation of symbolic and actual events is missing from most aesthetic theater. In aesthetic theater and dance the symbolic alone exists." (Schechner, 2003, s. 127). Med støtte i Rothenbuhler mener jeg at dette synspunktet kan utvides, slik at også institusjonsteater kan betraktes som en arena for transformasjon, hvor symbolsk effekt aktualiseres, men da er det nødvendig å se på teateroppsetningen som en form for rituell kommunikasjon.

Rothenbuhler skriver under overskriften *Symbolic effectivity is real effectivity*⁸ hvordan kommunikasjon kan fungere som en måte å omsette, for eksempel språk, til handling:

On an ordinary level, of course, no one doubts that communication is useful for doing things: "Please pass the salt" usually results in the salt being passed. The idea of speech acts also, if relatively narrowly defined, is no longer controversial [...] "I do" under the right circumstances does not only refer to an act, but *is* the act. (Rothenbuhler, 1998, s. 56)

På samme måte kan ritualer gjennom deres symbolverdi forstås som en form for kommunikasjon som materialiserer ideologier. Rituell kommunikasjon refererer ikke bare til en handling, men utgjør den. Jeg betrakter for eksempel oppsetningene *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* som rituell kommunikasjon vedrørende familieideologien og endringer innenfor den. Denne kommunikasjonen innebærer en aktualisering av ideologien ved at de bidrar til å opprettholde den: Rituell kommunikasjon om familieideologien utgjør familieideologien i konkret handling. Ifølge Louis Althusser (1984) er ideologi en illusjon. Men gjennom å utføre handlinger innenfor ideologien – i form av rituell kommunikasjon – materialiseres ideologien

⁷ Schechner bruker et ritual fra Kurumugl som eksempel. Her står dans og slaktingen, konsumeringen og fordelingen av griser sentralt, som et ledd i et komplekst rituell system som innbefatter både økonomiske, sosiale, politiske og religiøse transaksjoner (Schechner, 2003, s. 112-120). Schechner argumenterer for hvordan performansen i dette tilfellet gjennom symbolske midler også aktualiserer en reell forandring i relasjonen mellom to folk som møtes i Kurumugl-ritualet. Han påpeker hvordan det skjer en endring i relasjonen mellom en gruppe som opptre som vertskap for ritualen, og en gruppe som opptre som inntrengere. I løpet av ritualen spilles det ut en krig mellom de to partene, men denne krigen er iscenesatt, og foregår derfor under fredelige omstendigheter. Gjennom denne symbolske krigen skjer det en transformasjon fra en situasjon hvor vertskapet står i gjeld til inntrengerne, til inntrengerne står i gjeld til vertskapet. Dette skjer både konkret, ved at vertene forsyner ritualen med det nødvendige kjøttet, men også symbolsk, gjennom måten dette utføres på, i form av at det er et ritual.

⁸ Jeg forstår Rothenbuhlers *effectivity* på en lignende måte som Schechners *efficacy* begrep, nemlig som det virksomme. Når jeg oversetter disse begrepene med effekt, er det i betydningen effekt som noe virksomt, påvirkende, noe funksjonelt – det fungerer etter sin hensikt.

gjennom disse handlingene, og sånn sett opprettholdes ideologien (se avsnitt 3.2.1).

Forandringselementet kan slik ligge i selve utførelsen av den rituelle begivenheten: Gjennom å kommunisere om familieideologien og endringer i forbindelse med den, transformeres ideologien til handling gjennom deltakernes deltakelse i kommunikasjonen. Men det ligger også et forandringselement i potensialet til endring av *bevisstheten* hos publikum. På dette nivået materialiseres familieideologien ut ifra de eventuelt endrede handlinger disse bevissthetsendringene resulterer i.

2.3.1 Teater definert som ritualiserende begivenhet

Som en bakgrunn for analysen mener jeg det vil være fruktbart å komme med en litt mer inngående redegjørelse for hvordan jeg betrakter teater som *ritualiserende begivenheter*.

Begrepet teater er her i min analyse begrenset til teateroppsetninger innenfor institusjonsteatret, og jeg ønsker å se mer systematisk på teaterforestillingen som fenomen i lys av Rothenbuhlers ritualdefinisjon: "Ritual is the voluntary performance of appropriately patterned behavior to symbolically effect or participate in the serious life" (Rothenbuhler, 1998, s. 27).

Ritualer er *voluntary performance*. *Performance*aspektet kan, som jeg har redegjort for tidligere, åpenbart knyttes til teater som fenomen. Frivillighetsaspektet knytter Rothenbuhler opp mot *bevisst* deltakelse. Deltakere i et ritual er bevisste på den situasjonen de går inn i, og ved å delta i et ritual aksepterer de også ritualen som et ritual, med de sosiale koder og omgangsformer det innebærer. Understrekningen av frivillig eller bevisst deltakelse som en forutsetning for et ritual leder til et interessant spørsmål i det jeg skal definere teaterets funksjon ut ifra et ritualbegrep: Kan teater ha en ritualiserende effekt dersom deltakerne ikke er bevisste teateret som en ritualiserende begivenhet? Jeg mener ja, det *kan* det. Bevisstheten om deltakelse knytter jeg dermed opp til, ikke teateret som et ritual, men teateret som en begivenhet med strukturelle likheter med et ritual. Implisitt i dette er blant annet Dag Sveen (1995) sitt begrep om *fortrolighetskunnskap*⁹. Teaterinstitusjonen har etablert seg til den grad at det å gå i teateret kan sees på som deltakelse i et fenomen som krever en viss fortrolighetskunnskap. Ut fra dette perspektivet ser jeg fellestrekk mellom en rituell tankegang og den posisjonen teaterinstitusjonen innehar i dagens Norge. Begge innebærer en form for uuttalt kunnskap som deltakerne har opparbeidet seg gjennom kjennskap til

⁹ Sveen bruker begrepet fortrolighetskunnskap for å beskrive intuitiv kunnskap ervervet gjennom lang erfaring på det området der vi skal bruke vår intuisjon. Det er en førstehåndskunnskap som man bare kan tilegne seg gjennom lang og fortrolig omgang med de fenomener som skal læres, og den karakteriseres ved at den er vanskelig å sette ord på, og kan derfor ikke formidles til andre gjennom presise utsagn. (Sveen, 1995, s. 38)

fenomenet de deltar i, enten det er et religiøst ritual, eller det å se en teaterforestilling på en teaterinstitusjon. Teaterinstitusjonen har opparbeidet seg et eget sett av fortrolighetskunnskap som både videreføres og stadfestes gjennom publikums deltakelse.

Å gå i teater innebærer *appropriately patterned behavior* i henhold til gjeldende kulturelle og sosiale normer. Det er ikke bare handlingen i seg selv, men *hvordan* den utføres som er det vesentlige. Rothenbuhler henviser med dette til de formelle kvalitetene i et ritual: ”The stipulation that the behavior be *patterned* addresses the stereotypy and formality of rituals – though questions of the degree and nature of patterning remain” (Rothenbuhler, 1998, s. 26). For *hvordan* går man i teater? Hva er teaterskikken? Teaterskikkene etableres og videreføres gjennom *fortrolighetskunnskap*. Gjennom å gå i teater slik det er forventet at man skal gå i teater, er man en deltaker i handlingen *å gå i teater* som et ritual. Man oppfører seg i henhold til hva som forventes ut ifra den kjennskapen man har til teateret som institusjon: Man kjøper billett på forhånd, møter opp i god tid, det er nærmest en form for høytidssstemning forbundet med det – dette er ikke noe man gjør hver dag. Det er ikke uvanlig å pynte seg når man skal i teateret. Jeg tror nok det aspektet er noe nedtonet blant dagens teatergjengere, men det eksisterer fortsatt en fornemmelse av at teater er noe utenom det hverdagslige. Vel fremme i teateret, hvor man skal møte opp i god tid, er det mulig å henge fra seg yttertøy i foajéen, før man går inn i salen, finner plassene sine, og sitter rolig og avventende og venter på at forestillingen skal begynne. Lyset går ned i salen, oppmerksomheten er vendt mot scenen, og publikum kan sitte tilbaketrukket og gjøre opp sin egen mening om det som foregår oppe (eller nede) på scenen. I henhold til teaterskikken er det vanlig å klappe etter endt forestilling, men ikke før pausen. Hvis publikum likte forestillingen godt, er stående applaus måten å vise det på. Men når hele salen reiser seg og du er den eneste som tilsynelatende ikke likte forestillingen så godt, hvor ofte blir du da sittende for å demonstrere dine holdninger? Å gå i teater er en kollektiv aktivitet ved at det finnes visse kriterier for passende adferd, *appropriate behavior*, som man ut fra tradisjon føler seg bundet av å oppføre seg i henhold til:

That the behavior be *appropriately* patterned implies the existence of rules and the performance of a script not authored by the actor. Further, the reference to appropriateness implies external support for the behavior – in the case of ritual, an institution, moral system, sacred presence, or cosmic structure (Rothenbuhler, 1998, s. 26)

Teaterinstitusjonen innebærer *appropriate behavior* nettopp i kraft av at den er en institusjon. skillet mellom scene og sal er et interessant aspekt i denne sammenheng. I teaterinstitusjonen er dette skillet ofte utført helt konkret, gjennom oppbyggingen av

teatersalen. Men selv når dette ikke er tilfelle, som blant annet i oppsetningen av *Skugge av ein gut*, er det fortsatt et uuttalt skille mellom publikum og handlingen på scenen. Åpenbare brudd på dette skillet, blant annet gjennom direkte kommunikasjon og oppfordringer til publikumsdeltakelse synliggjør hvordan teateret fungerer som institusjon også i betydningen av en tenkemåte. Ved å forholde seg til sin fortrolighetskunnskap, og å oppføre seg slik den kunnskapen tilsier at man skal gjøre, gjentar man denne kunnskapen, og er slik med på både og bekrefte dens gyldighet, men også å føre den videre. Man deltar i et fellesskap som kjennetegnes av de handlingene man gjør, og gjennom deltakelsen bekrefter man både fellesskapet, og aksepterer at denne kunnskapen er med på å definere den konteksten den eksisterer innenfor.

Symboler er et vesentlig trekk ved ritualer. Rothenbuhlers formulering *to symbolically effect* mener jeg understreker både hvordan symboler er et framtreddende kommunikasjonsaspekt i ritualer, og virkningen av symbolsk makt:

The symbols of a ritual are seriously effective. Above and beyond the ordinary ways that language use gets things done, the symbols of ritual are powerful. The power of ritual symbols is clearest in rites of passage and other transformational rituals [...] Equivalently powerful symbols are at work in all ritual, even when social transformations are not the explicit purpose of the ritual, as song, dance, gesture, prayer, communion, sacrifice, costumes, masks, architecture, and so on alter psychic and social experience. (Rothenbuhler, 1998, s. 16)

Bourdieu skriver om ritualer som innstiftende handlinger. Han betegner overgangsritualer som innstiftelsesriter, og er opptatt av hvordan de deler opp den sosiale verden, og først og fremst konstituerer en forskjell – mellom de som er instituert, og de som ikke er det. Jeg er interessert i Bourdieus kobling mellom det rituelle og det institusjonelle. Han stiller spørsmålet om instituerende riter har kun symbolske virkninger. I neste instans påpeker han at innstiftelsesritenes symbolske virkningsfullhet vil si ”den makten de har til å virke på virkeligheten gjennom å virke på framstillingen av virkeligheten” (Bourdieu, 1996, s. 29). Innstiftelsesritenes symbolske transformasjon kan ha helt konkrete konsekvenser. For eksempel kan den innstiftedes forestillinger om seg selv og andres forestillinger om den innstiftede endre måten de oppfører seg på i forhold til hverandre. Bourdieu påpeker dessuten hvordan innstiftingen skjer i henhold til et gitt sett av sosialt definerte regler, for eksempel i form av koder som den innstiftede føler seg forpliktet til å følge blant annet. Jeg vil si at teateret, i egenskap av å være en institusjon med den fortrolighetskunnskap dette forutsetter, skaper et skille mellom teatergjengere som deltakere i institusjonen, og de som ikke går i teater. Den symbolske innstiftingen av dette foregår på flere plan. Arkitektonisk sett inviterer handlingen å gå i teater til en forskjell i og med at institusjonen er et eget bygg satt av til ett

formål, å skape teater. Teaterbygget kan dermed sees på som en symbolsk innstifting av forskjellen mellom teater og verden rundt. Det å komme inn i teaterbygget blir dermed innstiftende på teateret som institusjon, i det man ved å gå inn i teaterbygget også aksepterer den symbolverdien teateret har, som avgrenset fra andre områder av verden. (Innenforstått i den fysiske adskillelsen ligger en kunsthistorisk bakgrunn for autonomitanken i institusjonsteateret, noe jeg vil redegjøre for under kapittelet om det estetiske drama, se avsnitt 3.1). En del av aksepten for teateret som symbol innebærer dessuten en aksept av teaterets virkemidler, og dermed aksept av teateret som symbolskaper innenfor sine egne rammer. Dette vil variere fra oppsetning til oppsetning, men teateret konstitueres som betydningsbærende ramme overfor de symbolene som skapes innenfor den. (Se avsnitt 4.2.4.1 om fiksjonskontrakten.) Ved å akseptere teateret som en symbolsk ramme med kraft til å gi mening til de handlinger som foregår innenfor den rammen, definerer teaterpublikummet samtidig seg som en gruppe: Som *deltagere* i teaterbegivenheten, med alt det den innebærer.

Rothenbuhler skaper en utvidet ritualforståelse gjennom å knytte religion opp imot *the serious life*. Hos Schechner er det rituelle nært tilknyttet livspraksis, i form av hva han omtaler som efficacy. Peter Bürger (1991) knytter derimot institusjonen kunst opp mot en forståelse av den autonome kunsten som et avgrenset område som står i motsetning til livspraksis, med vekt på kunsten som et område for ikke-måltrettet produksjon som motsetning til det målrasjonelle samfunnet. Slik mener Bürger at kunsten til dels overtar religionens universelle gyldighet som forsoningsparadigme. Kunsten kan, i likhet med religion, sees på som en del av *the serious life*. Ved å knytte et rituell perspektiv til *the serious life*, mener jeg at kunsten, også som institusjon kan defineres ut ifra et rituell perspektiv. Dette innebærer altså det paradokset som Bürger påpeker: Hvis kunsten skal oppfylle sin kritiske funksjon som en motsetning til livspraksis, forhindrer samtidig denne betingelsen at kritikken får praktiske følger. Dette paradokset peker i retning av en antydning om at kunsten ikke kan fullstendig avskjæres fra livspraksis uten å miste sin funksjon. Dermed vil den alltid innebære en viss tilknytning til livspraksis (se avsnitt 3.1.3). Det er dermed ikke noen nødvendig motsetning mellom *the serious life* som en del av livspraksis, og teaterinstitusjonen som autonom kunst. Så hvordan kan handlingen å gå i teater betraktes som en del av *the serious life*? Det hellige kan, jf. Durkheim, defineres i ethvert gitt samfunn som noe det ikke stilles spørsmål ved. Kunst og religion kan likestilles ved å sees på som ulike kulturelle og/eller historiske uttrykk for *the serious life*, på linje med vitenskap og moral. Hvis institusjonsteatret, som en del av kulturtradisjonen i Norge, kan betraktes som et "hellig" objekt, vil det å gå i teateret være en del av det å *symbolically effect or participate* i *the serious life*. Å gå i teatret er ikke bare en

deltagelse i *the serious life*, det er en måte å symbolsk effektivere (sette i verk, utføre) *the serious life* på. Slik bekreftes teatret som en del av *the serious life*. Handlingen å gå i teater blir en måte å utføre kultur på. Gitt at ”kultur” er en verdi som betraktes som viktig i dette samfunnet vil en opprettholdelse av kulturen stadfeste kulturen som noe viktig, noe det ikke blir stilt spørsmål ved verdien av, noe ”hellig”. Ved å benytte Althussers (1984) begrepsapparat vil jeg si at kulturen som ideologi materialiseres gjennom de handlinger vi gjør innenfor denne ideologien. Hvis teateret regnes som en del av ideologien kultur, vil kulturen ha sitt materielle uttrykk gjennom teaterbyggene og opprettholdelsen av institusjonene ved publikums deltakelse i dem. Opprettholdelsen av institusjonene kan forstås både som konkrete fysiske handlinger og som hvordan disse handlingene bekrefter teaterinstitusjonen som en forståelsesmåte.

2.3.2 Forandring og identitet

Jeg vil sette Schechners begrep om omformingen av bevissthet (*transformation of consciousness*, se avsnitt 2.2.1) i forbindelse med et begrep om identitetsskaping. Erika Fischer-Lichte skriver om Helmut Plessner (1982) sin beskrivelse av den menneskelige tilstand (*conditio humana*), som en fundamentalt teatral tilstand. Et menneske skaper et bilde av seg selv gjennom å observere sine handlinger og oppførsel som om han/hun var en annen. Plessner beskriver det som selvets distanse fra selvet. Fischer-Lichte setter dette i sammenheng med forholdet mellom tilskuer og aktør:

The actor seems to be a magical mirror to the spectator, reflecting the spectator's image as that of another as his own. In reflecting this image back, in his turn the spectator enters into a specific relationship to himself. Through the actions carried out by the actors with their body and language, and through the role being played, the actors stage aspects and scenes which the spectators perceive and understand as representative of society in terms of their identity as members of a particular society and as themselves. (Fischer-Lichte, 2004, s. 2)

På denne måten ser Fischer-Lichte teatret som en tematisering og reflektering av menneskets de-sentrerte posisjon, og det potensialet dette resulterer i – for eksempel gjennom språk, i oppfatningen om selvet og det andre, og i den instrumentale, ekspressive og semiotiske bruken av kroppen. Ut ifra Fischer-Lichtes perspektiv vil Schechners *transformation of consciousness* angå menneskets identitetsskapende prosesser – bevisstheten skaper identitet, og forandringen foregår dermed på bevissthetsnivået:

In theatre it is *always* a question of (in structural terms) the creation of identity and changing identities. Regardless of what actions are involved, it is *always* a matter of certain aspects and factors which allow someone to say 'I', which provide him with an awareness of his self and in this sense, a self-consciousness – whether as a

member of a culture, a nation, an ethnic group, a religious community, a social class or group, a family, or as an individual. (Fischer-Lichte, 2004, s. 2)

Hun setter videre teaterets egenskap som identitetsbygger i forbindelse med teateret som en kulturell *performance* (hun henter begrepet 'cultural performance' fra antropologen Milton Singer), og van Genneps *Rites de passage* – kulturelle *performancer* hvis viktigste funksjon består i å utføre nettopp transformasjoner av identitet. Van Genneps analyser av overgangsritualer er, som jeg har vært inne på tidligere, en av forutsetningene for Turners definisjon av *social drama*. Overgangene som framstilles i overgangsritualene er i stor grad av symbolsk art: "They are bound to a highly symbolic experience of transition or transgression of boundaries, which Victor Turner later described as 'liminality'." (Fischer-Lichte, 2004, s. 3). Pierre Bourdieu understreker hvordan ritualenes symbolske egenskaper konstituerer reelle forskjeller. Gjennom å virke på personers identitetsskapning kan den symbolske effekten av et ritual ha helt konkrete resultater:

For det første forvandles andres forestilling om personen, og kanskje særlig deres oppførsel i forhold til denne personen [...] For det andre forvandles personens egen forestilling om seg selv, sammen med måten personen anser seg forpliktet til å oppføre seg på for å svare til denne forestillingen. (Bourdieu, 1996, s. 29-30)

I analysen av *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* vil utgangspunktet mitt være hvordan de ulike rollefigurene skaper seg flere ulike potensielle identiteter. Et gjennomgående trekk ser nettopp ut til å være fragmenteringen av selvet hos de ulike individene, som gjerne resulterer i motstridende identiteter innenfor samme rollefigur. Jeg synes dessuten det er slående hvordan identitetsskapningen både i *Skugge av ein gut* og i forestillingen *Ned til sol* henger sammen med et begrep om familie. Ut ifra et perspektiv hvor identitet kan kobles til en ide om bevissthetsendring vil jeg vurdere hvordan identitetsskapningen på scenen virker på identitetsskapningen hos publikum. Identitetsskapningen hos karakterene innenfor fiksjonen kan betraktes som et utgangspunkt for publikums refleksjon over deres egen identitetsskapning. Jeg relaterer dette til et begrep om virkning ved at identitet kan betraktes som noe symbolsk, men det symbolske kan medføre endring i også i form av konkrete handlinger.

2.4 METODE

Jeg vil i denne undersøkelsen benytte en analytisk deskriptiv tilnærming hvor jeg legger vekt på hvordan forestillinger om familien i oppsetningene *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* kan betraktes innholdsmessig ut ifra begreper om identitet og ideologi, og hvordan utformingen av

dette, med vekt på begrep som realisme og fiksjon, kan diskuteres ut ifra et rituelt perspektiv. Jeg redegjør for en teoretisk ramme som jeg ser som overbyggende for konteksten til mine empiriske eksempler. Da jeg ser spesifikt etter hvordan oppsetningene kan sees som en del av samfunnets refleksivitet i forhold til familieideologien, vil jeg i analysen konsentrere meg om de elementene jeg ser gir uttrykk for dette. I arbeidet med oppgaven har jeg stadig vekslet mellom teori og analyse. Jeg begynte med et inntrykk av at teaterforestillingene dreide seg rundt et familiebilde i endring. I arbeidet med teorien, ble det stadig mer tydelig for meg hvordan familien ble reflektert i disse oppsetningene – ikke som en ensidig speiling, men som en del av en pågående diskusjon som innebærer både et mønster det er behov for å bryte ut av og den samtidige stadfestelsen av dette mønsterets hegemoni. Dette ble noe jeg tok med meg i arbeidet med analysene. Slik henger teorien og analysene sammen også som et resultat av min arbeidsprosess.

2.4.1 Kildegrunnlaget

Analysen av oppsetningene består både av tekstanalyse og forestillingsanalyse.

Hovedgrunnlaget for analysene av oppsetningene av *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* ved Det Norske Teatret våren 2006 er sufflimanusene for oppsetningene. Men da jeg også så forestillinger av begge oppsetningene, vil deler av analysen ta for seg sceniske elementer basert på disse. Siden begge oppsetningene er uroppføringer, opplever jeg at iscenesettelsene er fokusert på å framheve innholdet i teksten. Det spesielle med uroppføringer er nettopp at de ikke trenger å forholde seg til andre oppsetninger og derfor heller ikke til andre tolkninger av teksten. Dermed er det ikke urimelig å anta at forestillingene står i et mer direkte forhold til teksten og formidlingen av *innholdet*. Det ser i alle fall ut til å være tilfellet med de aktuelle oppsetningene av *Skugge av ein gut* og *Ned til sol*. I den grad jeg tar hensyn til forestillingen, er det dermed for å belyse hvordan jeg ser at iscenesettelsen er med på å bygge opp under, og i noen tilfeller forsterke, familietematikken som er mitt fokus i tekstanalysen.

2.4.2 Teoretisk tilnærming

Ved å definere teateroppsetningene som ritualiserende begivenheter mener jeg det er mulig å lese dem ut ifra et rituelt perspektiv. Schechner skriver at ritualer og ritualisering kan forstås ut ifra minst fire perspektiver:

- structures - what rituals look and sound like, how they use space, who performs them, and how they are performed.
- functions - what rituals accomplish for groups, cultures, and individuals.
- processes - the underlying dynamic driving rituals; how rituals enact and bring about change.

- experiences - what it is like to be «in» a ritual (Schechner, 2002, s. 49)

Under det strukturelle perspektivet mener jeg det er et poeng at dette er oppsetninger ved et institusjonsteater. Dermed blir den historiske bakgrunnen for institusjonsteateret viktig som en ramme for *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* som ritualiserende begivenheter.

Funksjonsaspektet er også vesentlig. Det er ut ifra dette perspektivet jeg mener det vil være mulig å si noe om den latente effekten i oppsetningene. Dette henger for meg sammen med et prosessorientert perspektiv. Forandringen er de virkningene ritualer får for de ulike deltakerne. Her spiller endring av bevissthet og identitetsforming inn. Når det gjelder opplevelsen av ritualer må det i denne sammenhengen baseres ut ifra min opplevelse på selve teaterforestillingene. Jeg må ut ifra et subjektivt ståsted som deltakende observatør kunne relatere mine betraktninger i forhold til et mer objektivt perspektiv. Mine analyser av oppsetningene som ritualiserende begivenheter må derfor leses ut ifra at mitt ståsted befinner seg langs et kontinuum mellom det subjektive og det objektive.

2.4.3 Diskusjon av mitt analytiske ståsted

Analysen av oppsetningene vil til dels være preget av min subjektive opplevelse av forestillingen som tilskuer. Mine forventninger til min mottakelse av forestillingen var basert på hva jeg i forkant fikk presentert av intensjoner om hva dette stykket skulle formidle fra teaterets side og i tillegg kom min personlige bakgrunn. Intensjoner ble uttrykt både i programmet og i omtale av stykket på teatrets hjemmesider. Institusjonsteaterrammen ga også en viss forventning om føringer på innholdet i forestillingen. (Institusjonsteaterrammen innebærer også det som hører til på produksjonssiden, slik som øvingsperioden i forkant og de rammene skuespillere, regissør, og materielle betingelser setter på produksjonen.) En eventuell måling av effekten av denne oppsetningen vil dermed bli ut ifra min opplevelse av forestillingen – hva som formidles, og hvordan dette påvirker meg. Dette vil selvsagt være farget av at jeg leser oppsetningen relatert til en familieideologi, uten at det er gitt at det er dette andre publikummere sitter igjen med. Analysen ligger og mellom min opplevelse som tilskuer på den konkrete forestillingen og min gjennomgåelse av oppsetningen hvilket innebærer en nærlesning av teksten i etterkant. Fordi jeg analyserer ut ifra mine subjektive erfaringer er det ikke gitt at forestillingen uten videre vil la seg klassifisere som et kollektivt ritual. Jeg mener det likevel innebærer et kollektivt aspekt gjennom den overbyggende rammen for forestillingen, nemlig teatret betraktet som et rituellet sted. Det tematiske som formidles i forestillingen ser jeg som noe kollektivt. Oppsetningen ritualiserende i den grad at den kan ha en forandrende effekt i form av hva den kommuniserer, og denne

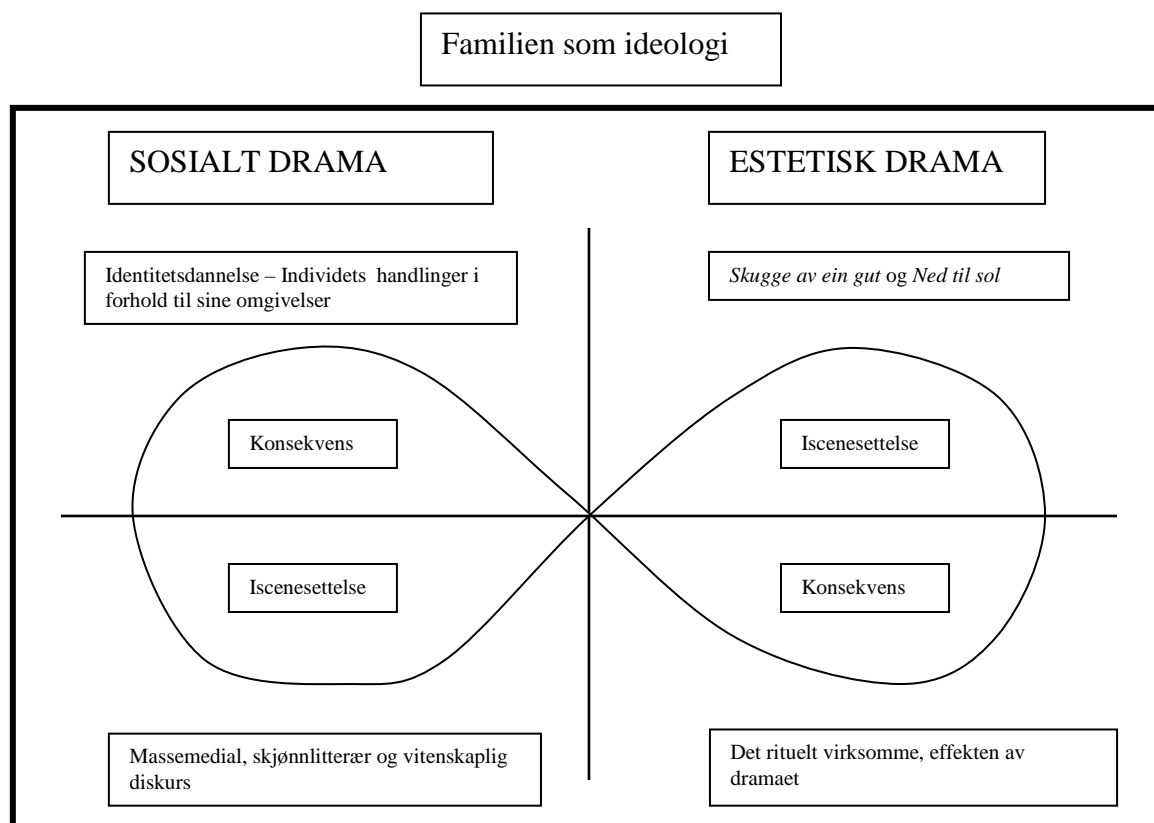
kommunikasjonen blir en form for deltakelse i familieideologien. Dette perspektivet avhenger igjen av mitt subjektive ståsted, men dette utelukker ikke av den grunn muligheten for at forestillingen kan ha en slik effekt også på de andre tilskuerne.

Jeg ønsker i analysen å fokusere på ritualet, eller den rituelle begivenheten som en spesifikk form for kommunikasjon, i tråd med Rothenbuhlers perspektiv. Det de to forestillingene *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* kommuniserte til meg var en rekke diskusjoner angående familierelasjoner, og individet i forhold til familien som en gruppe. Den kommuniserte dette i det jeg betrakter som en rituell form. Det var en *performance*, den var frivillig fra alle deltakernes side, det var visse retningslinjer i forhold til oppførsel som jeg, og de andre deltakerne aksepterte og forholdt meg til, ut ifra et gitt mønster. Dette hadde innvirkning på hvordan jeg oppfattet og mottok formidlingen av tematikken. Videre følte jeg at tematikken angikk meg, og dermed var relevant, i forhold til mitt liv, til tross for at den ble presentert til meg til dels gjennom symbolske former. Denne analysen kan til dels sies å være en del av min rituelle forståelse av forestillingen. Ved å reflektere over forestillingen ut ifra min forståelse av den som en del av familieideologien er jeg videre med på å bygge opp under og utforme en familieideologi, ved at jeg forsøker å sette ord på hva en slik ideologi inneholder, og dermed definerer den som noe som eksisterer. Teateret belyser familieideologien ved å sette et skjevt blikk på den. Det ”vrenger” og stiller ut familieideologien og problematiserer situasjoner relatert til den. Jeg viderefører dette i min analyse gjennom mine tolkninger av forestillingen. Min subjektivitet i analysen henger videre sammen med min vurdering av den potensielle forandringen som ligger i disse oppsetningene. Et vesentlig aspekt av min analyse vil være å se på hvordan disse forestillingene både speiler, men også fungerer virksomt i forhold til publikum. Jeg mener forestillingene framlegger muligheter for identifikasjon for publikum, både i form av at ulike identiteter presenteres på scenen gjennom rollefigurene, men også fordi konfliktlinjene og relasjonene mellom menneskene som presenteres hele tiden kan leses opp imot en familieideologi. Hvorvidt dette har en effekt på publikum vil være avhengig av individet. Men jeg mener at det ligger et potensial til forandring her i form av et identifikasjonselement og et tilbud om forming/omforming av identitet.

3. DET ESTETISKE OG DET SOSIALE DRAMA

I dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på to områder som jeg har valgt å kalle henholdsvis det *estetiske* og det *sosiale* drama. Men før jeg går nærmere inn på disse vil jeg redegjøre for hvordan jeg betrakter sammenhengen mellom dem. I henhold til Althusseres ideologibegrep, vil jeg si at jeg konsentrerer meg om det han kaller *the family ideological state apparatus* (Althusser, 1984, se avsnitt 3.2.1). Jeg vil kalle det for familieideologien. Familieideologien kan tenkes som en overbyggende ramme hvor handlingene innenfor rammen defineres som meningsbærende i kraft av de er innenfor rammen, samtidig som at det er disse handlingene som konstituerer rammen (jf. Batesons (1972) idé om *framing*¹⁰). Althusser mener at slike handlinger ordnes og struktureres gjennom ritualer. Gitt at familieideologien betraktes som en del av *the serious life* kan gitte handlinger innenfor rammen av familieideologien sees på som ritualer ut ifra Rothenbuhlers ritualdefinisjon: "Ritual is the voluntary performance of appropriately patterned behavior to symbolically effect or participate in the serious life" (Rothenbuhler, 1998, s. 27). Disse handlingene vil jeg dele opp i de to sfærene *sosialt* og *estetisk* drama (som igjen kan deles opp i henholdsvis synlige og skjulte prosesser,) med utgangspunkt i Schechners lemniskatemodell (se fig. 2). Ved å plassere en variasjon av lemniskatemodellen innenfor rammen av det jeg har kalt familieideologien (se fig. 4) vil jeg illustrere at de prosessene som skildres i modellen i denne sammenhengen må betraktes med utgangspunkt i den familieideologiske rammen:

¹⁰ I "A theory of Play and Fantasy" (1972) diskuterer Gregory Bateson bruken av rammer og kontekster i definisjonen av et "play"-begrep. Bateson bruker begrepet metakommunikasjon for å beskrive et kommunikasjonsnivå hvor én form for kommunikasjon skal forstås innenfor en ramme av gitte betingelser som definerer handlingene innenfor rammen samtidig som handlingene er med på å definere rammen. Bateson anvender begrepet *play*, og bruker eksempelvis to aper som lekesloss. Bateson sier at denne aktiviteten ser ut som en slosskamp, men det er ikke det, og skilnaden mellom slosskamp og lekeslosskamp forutsetter en form for metakommunikasjon som uttrykker for de to apene: "This is play" (Bateson, 1972, s. 122). Denne metakommunikasjonen definerer en ramme av *play*, som gjør det mulig å skille alle handlinger innenfor denne rammen som handlinger av en annen klasse enn dem som er utenfor. Altså vil slossing innenfor en *play*-ramme kunne defineres som lekeslossing, i motsetning til en reell slosskamp. Slik Batesons *play*-ramme definerer handlingene innenfor som *play*, vil også handlingene referere til rammen i egenskap av at de er *play*. Rammen er kun *play* dersom handlingene er *play*-handling i motsetning til reelle handlinger. (Bateson, 1972)



(Fig. 4: Egenutviklet modell basert på Schechners lemniskatemodell)

Jeg bruker modellen hovedsakelig for å illustrere dialektikken mellom samfunn og teater i form av holdningen til en bestemt tematikk – familieideologien. Det dramatiske elementet på begge sider vil jeg si ligger i konflikten mellom stabile strukturer i form av en satt forestilling om hva familie er, og de endringer som er i ferd med å utfordre denne forestillingen. De stabile strukturene er en forestilling om en kjernefamilie hvor far er forsørger, mor er omsorgsperson, og kjernefamilien er den beste rammen for utviklingen av barn som selvstendige individer. Denne familieforestillingen er tilknyttet ideer om frivillighet, kjærlighetsfellesskap og dannelses, og ideen om at en familie er en selvstendig, avgrenset, og definert enhet. Endringene består av økende bevissthet om, og fokus på, at forestillingen om et fast definert familiebegrep er en illusjon. Det interessante innenfor denne konflikten mener jeg er hvordan den stabile familieforestillingen og endringene som utfordrer den sameksisterer. Familieideologien omfatter både en satt forestilling om familie og bevisstheten om at denne forestillingen ikke er entydig. Familien kan innenfor denne tankegangen betraktes som en sosial konstruksjon. Denne konstruksjonen vurderes og revurderes stadig, og har til tross for dens illusoriske, eller ideologiske, egenskaper, en reell innvirkning på individers identitet. Dermed har den også innvirkning på måten individer forholder seg til

andre på og individenes handlinger som et resultat av dette. Dialektikken mellom det stabile og de potensielle endringene gir utslag i iscenesettelser og konsekvenser, både innenfor det estetiske og det sosiale. Innenfor rammen av familieideologien vil det iscenesatte element av det estetiske dramaet innebære teateroppsetninger som *Skugge av ein gut* og *Ned til sol*. Disse oppsetningene er synlige, aktuelle iscenesettelser av de pågående endringer i familieideologien. Konsekvensene forut for dette er det virksomme i behovet for å bearbeide ideen om familien som en sosial konstruksjon. Iscenesettelsen av familieideologien i teateret mater inn i samfunnet igjen, og bidrar til diskursen på linje med diskursen i andre medier. Summen av dette bidrar til hvordan individer former og omformer sin identitet i forhold til familieideologien, noe som igjen påvirker behovet for bearbeidelsen av familien som sosial konstruksjon.

I forhold til Schechners opprinnelige modell har jeg gjort en vesentlig endring. Schechner anser de iscenesatte elementene i det sosiale som skjult, mens iscenesettelsen i det estetiske er synlig, eller aktuell. På samme måte er konsekvensene i det sosiale synlig, mens i det estetiske er de skjult, eller virtuelle. Jeg har valgt å gå bort fra denne delingen i min anvendelse av modellen, fordi jeg mener at iscenesettelsen av det sosiale – i mitt tilfelle familiediskursen i ulike medier – ikke nødvendigvis er skjult lenger. Det er relativt stor grad av åpenhet og bevissthet rundt fenomenet med iscenesatte medier. Som jeg argumenterer for her i oppgaven, mener jeg videre at konsekvensene av det estetiske drama heller ikke kan betraktes som virtuelle, fordi en endring av bevisstheten har konkrete, reelle virkninger. Like fullt mener jeg at Schechners modell fungerer som en god illustrasjon på hvordan jeg betrakter dialektikken mellom det sosiale og det estetiske drama innenfor familieideologien, hovedsakelig fordi den illustrerer at det sosiale og det estetiske, det iscenesatte og konsekvensene av dette, påvirker hverandre i en konstant prosess – derav lemniskatemodellen, eller evighetsløkken.

Når jeg i det følgende vil redegjøre for det *estetiske* og det *sosiale* drama, er det i lys av den tankegangen modellen skisserer. Jeg har kalt den første delen *det estetiske drama*, fordi jeg der vil ha fokus på bakgrunnen for *teateret*. Under *det sosiale drama* vil jeg redegjøre for *familieideologien*, som i modellen er overbyggende for både det estetiske og det sosiale drama. Samtidig vil jeg i delen om det sosiale drama også fokusere på den estetiske bearbeidelsen av tematikken, fordi det overordnede perspektivet for oppgaven er å se hvordan teateret innvirker på familieideologien. De to delene må dermed sees som overlappende i tematikken, og overskriftene som henvisninger til de ulike hovedfokusene; henholdsvis *teateret* som institusjon og *familien* som ideologi.

3.1 DET ESTETISKE DRAMA

Jeg mener at institusjonsteaterets tradisjon, og de assosiasjoner denne institusjonen medfører – som institusjon – er avgjørende for å se på denne typen teater som arena for ritualiserende begivenheter. Det er spesielt interessant å betrakte institusjonsteateroppsetninger som ritualiserende begivenheter fordi ritualbegrepet i teatersammenheng stort sett har blitt brukt i forhold til ”alternative”, ”nyskapende” teaterformer for å skille dem fra teater innenfor en tekstbasert tradisjon. Jeg vil her komme med en redegjørelse for bakgrunnen for det teateret som ligger til grunn for oppsetningene i analysen. Jeg vil legge vekt på institusjonsbegrepet, og teater forstått som en kunstform.

Institusjonsteateret oppstår i det borgerlige samfunn. Dette innebærer et spesifikt kunstsyn preget av verdier tilknyttet framveksten av det borgerlige samfunn. Jeg er opptatt av *institusjonen* i institusjonsteateret som en tenkemåte, én idésfære som preger både måten å produsere, og måten å oppleve teater på. Denne idésfæren kan sees som influert av, og styrende for, teaterinstitusjonene som konkrete bygg for produksjon og resepsjon av teater. Dag Sveen (1995) definerer betydningen av institusjonsbegrepet i den moderne *kunstinstitusjonen*:

institusjonen i betydningen, det som *instituerer*, dvs. det som styrer vår omgang med, og opplevelser av, kunst. Det vil si både de teorier og forestillinger om kunst som til enhver tid er i omløp (kunstteori og kunsthistorie), og de konkrete institusjoner og situasjoner der disse forestillingene blir produsert og reproduert, der de settes ut i livet; kunstakademier og andre utdannelsesinstitusjoner, utstillinger med kunstkritikere og et kunstpublikum – dvs. en kunstkritisk offentlighet. (Sveen, 1995, s. 9)

Jeg vil i dette avsnittet forsøke å peke på noen punkter ved den borgerlig tenkemåte som jeg mener er avgjørende for institusjonsteateret som *institusjon*. Jürgen Habermas (2005) teori om den borgerlige offentligheten gir en viss forståelse for defineringen av den borgerlige klasse som klasse, med vekt på hvordan den er aktiv i selv å definere seg. Jeg mener Richard Sennet utvider en del av de perspektivene Habermas kommer med, når det gjelder forståelsen av hva som er betegnende for den borgerlige klassen i det den oppstår. En gjennomgang av aspekter ved den borgerlige tenkemåte mener jeg på sin side har sin plass i forhold til Peter Bürger (1991) sin gjennomgang av hvordan idéen om kunstens autonomi preger måten å forstå kunst på fra og med det borgerlige samfunn. Jeg vil deretter med utgangspunkt i Erika Fischer-Lichte (2004) sin teaterhistorie forsøke å trekke noen historiske linjer for institusjonsteaterets begynnelse i Europa, som jeg vil relatere videre til noen hovedpunkter angående det spesifikke norske institusjonsteateret.

3.1.1 Den borgerlige klasse

Siden jeg tar utgangspunkt i det borgerlige samfunn, vil jeg skrive noen ord om den borgerlige klasse, og hvorfor jeg har valgt å bruke dette som et samlende begrep. Den borgerlige klasses dominans utvikler seg i tilknytning til overgangen fra føydalsamfunnet til et moderne, industrialisert samfunn. Richard Sennet ser det problematiske i begrepet "bourgeoisie", som jeg har oversatt til den borgerlige klasse. Samtidig klarer han ikke å komme bort fra dette begrepet: "No study of the 18th Century City could possibly avoid an analysis of the urban bourgeoisie, because they were its rulers, administrators, financial support, and a good part of its population" (Sennet, 1992, s. 47). Hos Sennet består den borgerlige klasse i stor grad av personer innenfor ikke-føydal handel og administrasjon. Med utgangspunkt i London og Paris på 1700-tallet knytter Sennet den borgerlige klasse sammen med en eksplosiv vekst som skjer i byene parallelt med veksten i handel: "To speak of the growth of the bourgeoisie in either city is to refer to a class engaged in activities of distribution rather than production. The young people coming to the city found work in these mercantile and commercial pursuits" (Sennet, 1992, s. 57). I sammenheng med utviklingen av handelen mot mer konkurranse, kjennetegnes den borgerlige klassens identitet av ustabilitet og usikkerhet. Jeg er opptatt av den borgerlige klasse som en betegnelse som peker på visse prosesser i dannelsen av en klasse som er seg selv bevisst. Sennet kritiserer begrepet "The rise of the bourgeoisie" (1992, s. 49) for å være en klisje i den grad at det eneste som kjennetegner en middelklasse er at den alltid er stigende. Det jeg ser som vesentlig i begrepet den borgerlige klasse er ikke kun dens historiske opprinnelse, men det faktum at den, som et resultat av en vesentlig klasseendring (fra føydalsamfunnet) er stigende, og dermed har et behov for å definere seg selv som klasse:

The sheer familiarity of the image obscures an important fact about class change; a rising or developing class usually doesn't have a clear idea of itself. Sometimes a sense of its rights comes before a sense of its identity; sometimes the facts of economic power march ahead of appropriate manners, tastes, and morals. (Sennet, 1992, s. 49)

I denne selvidentifiseringsprosessen er det nødvendig å ha noen holdepunkter å gå ut ifra. En del av disse holdepunktene kan sees ut ifra et begrep om ideologi som jeg vil diskutere nærmere under delen om det sosiale drama. En annen måte å se selvdefineringsprosessen av den borgerlige klasse på er gjennom tanken befestet i det borgerlige samfunn om at ulike "verdier" tilhører ulike adskilte sfærer – institusjonalisering.

3.1.2 Institusjonalisering og skillet mellom det private og det offentlige

Jürgen Habermas (2005) beskriver i *Borgerlig offentlighet* hvordan det offentlige og det private står i et særskilt forhold til hverandre i framveksten av et samfunn preget av et nytt sjikt av ”borgerlige”. Han gjennomgår begrepet offentlighet slik det har utviklet seg i moderne betydning, forbundet med sfæren for offentlig myndighet. I denne betydningen knyttes begrepet offentlig myndighet til det moderne statsapparatet, som en måte å legitimt utøve makt på ved å sette det i system gjennom apparater som byråkratiske og juridiske instanser. Statsapparatet står som motsetning til det representative hoff-systemet, hvor maktutøvelsen tillegges personer med autoritet. Det nye sjiktet av borgerlige oppstår med det moderne statsapparatet og består av embetsmenn (i hovedsak jurister), lærde – prester, offiserer, leger og professorer – og større kjøpmenn, forbundet med staten via handelskompaniene. Betegnende for disse borgerlige er, som Habermas poengterer, at de er seg selv bevisst som motspillere til den offentlige myndighet. Implikasjonen av dette er dermed at det borgerlige publikum tydelig avgrenser en egen privatsfære som en motsats til den offentlige myndighet. Samtidig blir private anliggender som tidligere var holdt innenfor husholdet en sak av offentlig interesse:

Fordi dette samfunn som har trådt fram overfor staten på den ene side, tydelig avgrenser et privatområde fra den offentlige myndighet, men fordi dette samfunnet på den annen side hever det som angår reproduksjonen av livet, over grensene for den private husmyndighet opp til en sak av offentlig interesse – blir denne sonen for kontinuerlige forvaltningskontakter til en ”kritisk” sone også i den betydning av den utfordrer til kritikk fra et resonnerende publikum. (Habermas, 2005, s. 36-37)

Som en motsats til den borgerlige offentligheten gjenstår *familiens* arena som en avgrenset, privat sfære. Institusjonaliseringen av familien gjennom at den tillegges en funksjon i form av dens autonomi (avgrensningen av privatsfæren), gjør dessuten familien til en del av den offentlige diskurs. Med utelukkelsen av arbeid, som en nødvendighet for å dekke de grunnleggende behov for overlevelse, blir det private, familiens arena, en sfære som tilknyttes visse verdier utover det rent fysisk nødvendige. På denne måten blir familien forbundet med et begrep om humanitet; ideer om at frivillighet, kjærlighetsfellesskap og dannelse er iboende menneskeheten som sådan (Habermas, 2005, s. 64).

Richard Sennet tar også utgangspunkt i et skille mellom en offentlig og en privat sfære.¹¹ Han ser det i sammenheng med økt urbanisering kombinert med økonomiske faktorer

¹¹ Han poengterer at Habermas og Helmut Plessner, som den yngre generasjon av Frankfurterskolen etter andre verdenskrig har en mer økonomisk, framfor psykologisk, tilnærming til skillet mellom det private og det offentlige: ”In so doing they relied on notions developed by Marx about ”privatization” in bourgeoisie ideology, that is, about the compensatory tendency in modern capitalism for people working in impersonal market

som destabiliserer den føydale samfunnsordenen.¹² Sennet poengterer hvordan dette fører til en ny klasse av ”fremmede”, som enda ikke er i stand til å klassifisere seg selv som en klasse:

The appearance of a new class can thus create a milieu of strangers in which many people are increasingly like each other but don't know it. There is a sense that the old distinctions, the old lines between one group and another, no longer apply, but little sense of new rules for instant distinctions. The expansion of the bourgeois mercantile and commercial classes in the 18th Century capital was accompanied by both the appearance of many unclassifiable people, materially alike but not cognizant of their similarities, and the loosening of traditional social rankings. Absent was a new language for “us and “them”, insider and outsider, “above” and “below” on the social ladder. (Sennet, 1992, s. 49)

Han problematiserer videre utfordringen den nye borgerklassen sto ovenfor – hvordan å skape troverdighet blant dem som ikke kjenner deg. Han påpeker at ”one solution is for people to create, borrow, or imitate behavior which all agree to treat arbitrarily as “proper” and “believable” in their encounters” (Sennet, 1992, s. 49). Denne *påkledde* oppførselen er imidlertid distansert fra alles personlige omstendigheter, og dermed skapes det en offentlighet som kan skilles fra en privat sfære. I det offentlige rom var utseende – *appearance* – en indikator for sosial stand, blant annet gjennom ulike klesdrakter. Dette var imidlertid ikke nødvendigvis betegnende for hva de reelle forhold var, da utseender kunne manipuleres. Dermed kreeres det et skille mellom det kultiverte (det menneskeskapte, det som er ”dyrket fram”) offentlige rom, hvor komplekse koder måtte tilegnes og kunne manipuleres med, og den private sfæren, som ble stående som en motsats til dette. Det private ble forbundet med hvordan ting egentlig var – det naturlige. Den private sfæren var familiesfæren, og et resultat av motsetningen til det offentlige liv var oppfattelsen av familien som en naturlig institusjon. Jeg vil komme nærmere inn på dette i del 3.2 om det sosiale drama.

3.1.3 Institusjonen kunst

Habermas offentlighetsteori peker på måten selvbevisstheten, og selvrefleksjonen preger borgerne som klasse. Jeg vil trekke en linje mellom hvordan et resonnerende publikum bruker det offentlige som et rom for kritikk og regulering av de offentlige myndigheters inngripen i det som angår reproduksjonen av livet (Habermas, 2005), og hvordan den borgerlige selvbevissthet reflekteres i idéen om den autonome kunsten. Den institusjonaliseringen som

situations to invest feelings in the realm of family and child rearing which they could not invest in work itself (Sennet, 1992, s. 32)”. Sennet mener ved å benytte Marx sin terminologi, står de i fare for å bli for endimensjonale i sin forklaring, og gjøre mennesket til et offer for systemet. Sennet selv følger utviklingen av skillet mellom det offentlige og det private gjennom urbaniseringsprosessen som skjer i overgangen til det industrielle samfunn.

¹² Habermas beskriver dette som ”et vidspent nett av horisontale økonomiske avhengighetsforhold, forhold som i prinsippet ikke lenger lar seg innordne i de vertikale avhengighetsforholdene i det føydale systemet” (Habermas, 2005, s. 26).

ligger til grunn for den tilsynelatende autonomien til familien, kjennetegner også kunstens tilsynelatende funksjon i det borgerlige samfunn.

Dag Østerberg ser institusjonsbegrepet som én måte å forstå kunstens plass i samfunnslivet på. Da ser han kunsten som en del av en samfunnsformasjon bestående av en helhet av sosiale institusjoner: ”Kunsten tolkes da som en særegen sosial institusjon som er oppstått gjennom en almen differansiering i vårt samfunn, noe som særkjenner det *moderne* til forskjell fra det tradisjonelle” (Østerberg, 1995, s. 143). Han setter kunsten som sosial institusjon opp mot forståelsen av kunsten som sosial konstruksjon. Forståelsen av kunsten som sosial konstruksjon, som Østerberg blant annet tillegger Bourdieu, ser også til dels kunsten som en institusjon. Men fokuset her er at institusjonaliseringen innebærer et maktperspektiv – kunsten er ikke nødvendigvis en institusjon for alle: ”den dyrkes av og får oppslutning fra bestemte grupper i samfunnet, især bestemte deler av de herskende klasser og lag” (Østerberg, 1995, s. 143). Dersom institusjonalisering forstås som et fenomen som vokser fram samtidig med framveksten av en borgerlig klasse, ser jeg i utgangspunktet ikke noen motsetning mellom disse perspektivene. Jeg mener at ja: kunstinstitusjonen *kan* betraktes som en sosial konstruksjon tilhørende det borgerlige samfunn. Men det utelukker likevel ikke ideen om en kunstinstitusjon som har påvirkning på produksjon og resepsjon av kunst også utenfor en avgrenset borgerlig klasse.

Litteratursosiologen Peter Bürger utvikler en teori om kunstens funksjon i det borgerlige samfunn. Han benytter begrepet *institusjonen kunst* for å betegne de strukturelle virkningsmekanismene: ”de i et samfunn (henholdsvis i enkelte klasser/sjikt) gjeldende allmenne forestillinger om kunst (funksjonsbestemmelsene) slik de er sosialt betinget.” (Bürger, 1991, s. 335). I det borgerlige samfunn er idéen om den autonome kunsten sentral. Bürger ser ”kunstens autonome status som institusjonell rammebetingelse for kunstproduksjon og kunstresepsjon i det borgerlige samfunn” (Bürger, 1991, s. 333). Bürger setter blant annet autonomibegrepet i sammenheng med de første ansatsene til en kritikk av målrasjonaliteten som ifølge Max Weber gjelder som det dominerende prinsipp i det borgerlige samfunn:

De forskjellige kunstene ble løst fra sin umiddelbare forbindelse til (samfunns)livet og tenkt sammen til en disponibel helhet [...] og som et område for ikke-måltrettet produksjon og interesseløst velbehag ble denne helhet stilt i motsetning til samfunnslivet, som framsto som rasjonelt og strengt innrettet mot definerbare mål i framtidens tjeneste. (Kuhn sitert i Bürger, 1991, s. 336)

Kunsten blir autonom i det den skilles fra livspraksis, som en egen sfære. Bürger kobler autonomitanken sammen med at estetikken oppstår som filosofisk disiplin i det 18. århundre;

”Først med oppkomsten av estetikken som et selvstendig område for filosofisk erkjennelse oppstår et begrep om kunst som fører til at den kunstneriske produksjon isoleres fra det samfunnsmessige livs aktiviteter, og står i motsetning til disse på en abstrakt måte” (Bürger, 1998, s. 72). Blant annet gjennom Schillers (1969) teori om den estetiske oppdragelse oppnår kunsten en status som det eneste mulige område, i et samfunn preget av arbeidsdeling og målråsonalitet, hvor menneskets tapte totalitet kan gjenvinnes. Med estetismen kommer den borgerlige kunsten endog opp på et nivå hvor dens selvkritikk ikke bare avsondrer kunsten fra livspraksis i funksjonsmåte, men også i dens innhold: Formålet for den autonome borgerlige kunsten blir å fremstille borgerlig selvforståelse. Kunsten blir en arena hvor borgerklassen kan uttrykke og diskutere og definere seg selv som en borgerlig klasse. Kunstens avsondring fra det øvrige samfunnslivet gir den dessuten mulighet for en kritisk funksjon i forhold til den livspraksis som nettopp defineres av det målråsonelle prinsipp:

Da kunsten er adskilt fra livspraksis, kan alle de behov som er umulige å tilfredsstille i dagliglivet på grunn av det konkurranseprinsipp som gjennomsyrrer alle livsområder, få utløp der. Verdier som menneskelighet, glede, sannhet og solidaritet blir liksom skjøvet til side fra det virkelige liv og bevart i kunsten. Kunsten har i det borgerlige samfunn en motsigelsesfull rolle: Den skisserer et bilde av et bedre system, og slik sett protesterer den mot det som er dårlig i det bestående. Men idet kunsten virkeliggjør bildet av et bedre system i fiksjonens skinn, minsker den presset mot det bestående samfunn fra de krefter som ønsker forandring. Disse kreftene blir bundet til et ideelt område. (Bürger, 1998, s. 83-84)

Men kunstens kritiske funksjon står nettopp på grunn av sin distanse til ”det virkelige liv” i fare for å miste grunnlaget for den kritiske funksjonen. Kunsten får slik en dobbel rolle, både som kritikk av samfunnslivet, men også i form av at den framstår som en slags erstatning for det som mangler der. Motsigelsen mellom et krav om at kunsten skal oppfylle en kritisk funksjon, og muligheten til å oppfylle dette kravet karakteriserer Bürger som *ideologi*:

kunsten i det borgerlige samfunn er institusjonalisert som ideologi i den strengeste betydning av ordet. I den grad kritikken av det målråsonelle samfunnet er institusjonalisert som en tilsynelatende erfaring av harmoni og dermed binder muligheten for å realisere en slik harmoni, da er den ideologi (Bürger, 1991, s. 340)

Slik overtar kunsten, ifølge Bürger, religionens universelle gyldighet som forsoningsparadigme, etter at religionen tapte denne stillingen i løpet av den europeiske opplysningstiden. Bürger bygger opp under denne argumentasjonen blant annet ved å vise til hvordan forestillingen om geniet skapes som en ideologi, og dermed tildekker de historiske betingelsene for løsrivelsen fra livspraksis. På samme måte som den private sfæren skilles ut fra den offentlige, som et delområde av samfunnet med sine bestemte funksjoner, anser Bürger kunstens funksjon for å ligge nettopp i autonomiseringen. Bürger anser kunsten i det

borgerlige samfunn som frigitt fra *umiddelbare* samfunnsmessige anvendelsesformål. Dette innebærer på den annen side at kunsten får som mål å oppfylle funksjoner i samfunnstotaliteten som ikke, eller ikke lenger på tilfredsstillende vis, kan utøves av andre institusjoner.

Sveen tolker Bürger dit hen at Bürger ser kunstens autonomisering som et kritisk svar på helt sentrale trekk ved moderniseringsprosessen. Sveen skriver om hvordan Habermas og Weber ser kunstens autonomi som resultat av en kulturell rasjonaliseringsprosess, hvor differansiering og spesialisering er grunntrekk i utviklingen og utformingen av det moderne, vestlige samfunn. Sveen setter til dels Bürger i motsetning til dette synet. Sveen påpeker hvordan Bürger ser kunstens kritiske funksjon (i form av en autonom løsrivelse fra livspraksis,) som *falsk bevissthet* i marxistisk forstand: ”Den blir falsk bevissthet fordi den skjuler sin egentlige funksjon; å sikre det borgerlige samfunn dets fortsatte eksistens” (Sveen, 1995, s. 68). Til tross for dette utelukker ikke Bürger kunstinstitusjonen som en nødvendig faktor.

Østerberg skriver om hvordan Bourdieu mener at kunsten er autonom til en viss grad – nemlig for enkelte sjikt; den kulturelle og økonomiske eliten, herskerklassen. De tilhører en habitus som uttrykker en avstand til materiell nød, i motsetning til de folkelige klasser, hvis habitus uttrykker at de lever i nød, eller trues av nøden (Østerberg, 1995, s. 154). På grunn av sin mulighet til avstandstagen, kan de herskende klasser (de borgerlige) tillate seg å betrakte kunsten som et utdifferansiert område av samfunnet. Bourdieu setter altså institusjonalisering og kunstens autonomi i sammenheng med kapital, i form av økonomisk og kulturell makt. Kunsten er bare autonom for borgerklassen:

Kunstens ”autonomi” innebærer et brudd med den nøkternt hverdagslige erfaring og innstilling, med hverdagsrealismen. Kunstens autonomi er dermed lettest forståelig for den habitus som er i stand til en viss avstandstagen til omgivelsene. Den folkelige habitus betrakter tvert om kunsten fra et moralsk eller praktisk synspunkt, og ikke et autonomt område. (Østerberg, 1995, s. 156)

Men Østerberg poengterer hvordan en autonom kunstoppfattelse, også hos Bourdieu, kan ha relevans også utover de herskende klassers habitus, nemlig i kraft av at de er de herskende klasser. Kunstens rangordning er ikke uavhengig av rangordningen innen andre samfunnsområder. ”De som har best råd har også best smak; de som bestemmer innen økonomi og politikk (i vid forstand) er også de som bestemmer innen kunsten, eller påvirker den.” (Østerberg, 1995, s. 158). En borgerlig kunstinstitusjon basert på ideen om kunst som et autonomt delområde av samfunnet som utfyller spesifikke funksjoner, er dermed også instituerende for samfunnet utover den borgerlige klasse gitt at det er den borgerlige klasse

som danner den kulturelle og økonomiske eliten. Bürger påpeker hvordan den autonome kunstoppfatnings dominans i det borgerlige samfunn ikke utelukker alternative forestillinger om kunst. ”Likevel må man gå ut ifra at den autonome kunstoppfatningens dominerende posisjon tvinger konkurrerende kunstoppfatninger til å definere seg i forhold til denne” (Bürger, 1991, s. 337). Han argumenterer for hvordan en dominerende oppfatning er dominerende fordi alternativene framstår nettopp som *alternativer*.

Jeg ser utdifferensieringen av samfunnsmessige delområder, som funksjonerer etter egne regler, som betegnende for det borgerlige samfunn. Kunsten institusjonaliseres som et område med sin særskilte funksjon, familien som et annet. Bürger betegner kunstens falske bevissthet som ideologi. Jeg vil etter hvert utdype hvordan Althusser ser ideologi som allusjon (se avsnitt 3.2.1). Dersom institusjon forstås som ideologi – som en overbyggende ramme som styrer handlinger og oppfatninger knyttet til den gjeldende ideologien, uavhengig av om ideologien gir et eksakt bilde av de gjeldende omstendigheter – kan kunstinstitusjonen vurderes som funksjonell med basis i en borgerlig klasse. Det kan den enten betraktes som en sosial institusjon, eller en sosial konstruksjon i betydningen at den er gjeldende for en avgrenset samfunnsgruppe. Kunstinstitusjonen forstått som en kunstideologi vil dermed bli meningsgivende for teateret som institusjon for en gitt samfunnsgruppe. Denne samfunnsgruppen kan defineres ikke som en borgerlig klasse, men som et publikum som har et kunstsyn som er basert i den borgerlige forestillingen om den autonome kunstens funksjon. Dette vil påvirke publikummets resepsjon av kunst, deriblant teater. Videre vil dette kunstsynet prege også de klasser som ikke definerer seg under den gjeldende kunstideologien, ved at kunstideologien vil legge føringer for hva man definerer seg i forhold til, slik Bürger påpeker med at alternative kunstoppfatninger bekrefter én kunstoppfatnings dominans ved å definere seg i forhold til denne.

3.1.4 Den borgerlige teaterinstitusjonens framvekst

Institusjonsteatret kan sies å ha sin begynnelse på midten av 1700-tallet, med overgangen fra omreisende trupper til opprettelsen av faste teaterbygninger og utviklingen av den autonome kunsten i forbindelse med framspringet av en borgerklasse. Erica Fischer-Lichte sporer opprettelsen av faste teaterbygg til rundt 1750-tallet, etter en tendens i flere omreisende trupper til å omforme repertoiret for å inkludere det nye middel-klassepublikummet: ”A greater success was achieved by an attempt undertaken by several troupe leaders from the 1750s to build a permanent theatre in one of the bigger cities and give up travelling to establish themselves as a permanent company” (Fischer-Lichte, 2002, s. 150). De faste

teatrene utviklet seg etterhvert til å bli forum for det borgerlige offentlige liv, en funksjon Fischer-Lichte mener ble understøttet av den rollen avisenes teaterkritikker spilte. Med utviklingen av de faste teatrene utviklet det seg også et eget borgerlig repertoar, med dramatik som "reflect(ed) a middle-class self-awareness, an awareness which knows how to embody and realise the higher values of its own social class." (Fischer-Lichte, 2002, s. 153). Slik utvikler teateret seg til å bli en borgerlig moralsk institusjon.

Et interessant poeng som Fischer-Lichte tar opp i denne forbindelse, er hvordan teatret spesifikt tar utgangspunkt i familien. Det første middel-klasse repertoaret besto av såkalte *bürgerliche Trauerspiel*, hvor Fischer-Lichte mener at middelklassens selv-bevissthet ble artikulert gjennom at den var "directly related to the representation of the family, familial and domestic relationships, and family values" (Fischer-Lichte, 2002, s. 154). Fischer-Lichte viser til populærlitteraturen som kilde for at familien generelt ble et hovedfokus for interesse på 1700-tallet: "It was assumed that the family represented an original, naturally given system of ideal community life and interrelations between people" (Fischer-Lichte, 2002, s. 154). Familietematikken er altså sterkt dominerende i teatret i denne perioden. Fokus ligger på å bygge opp om et familieideal som grunnlag for middel-klassens selv-bevissthet, (og selv-bilde), som en opphøyd moralsk klasse. Et eksempel på dette er det Fischer-Lichte omtaler som det første tyske *bürgerliche Trauerspiel*, nemlig *Miss Sara Sampson* av Gotthold Lessing, fra 1755. Her er det kjærlige forholdet mellom far og datter stadig framhevet. Moren i denne familien er død, og konflikten starter når faren, Sir William, ser at hans datters jomfruelighet er i fare da hun blir forført av Mellefont. Løsningen på dette problemet for Sir William er at Mellefont og Sara gifter seg. Da er datterens moralske framtoning reddet, og faren kan tilgi henne. Lessing setter hofflivet opp mot den borgerlige familien, i form av forførereren Mellefont og hans tidligere elsker Marwood, som dessuten har datteren Arabella sammen med Mellefont. Fischer-Lichte skriver om hvordan Mellefont blir omvendt til de moralske borgerlige familieverdier ved at han til slutt ønsker å gifte seg med Sara. Men det blir ikke noe giftermål, fordi Marwood lurer sin rival Sara til å ta livet av seg. Men selv rett før Sara dør, framheves de borgerlige familieverdiene som overordnet hofflivet, ved at Sara til og med tilgir sin morder, og taler for at Marwoods utenomekteskapelige datter skal taes inn i varmen av Sir William, som datter av ham som nesten ble hans svigersønn. Den borgerlige familien i *Miss Sara Sampson* framstår dermed som enestående i sin moral. Det er et gjensidig kjærlig forhold mellom far og datter, mor ville muligens ha vært underordnet om hun hadde levd. Men forholdet der hadde også vært basert på kjærlighet, da den borgerlige far tillater sine voksne døtre å velge ektemann selv. Den borgerlige familien er til og med tilgivende

overfor sine 'fiender', i den grad at de aksepterer barn fra utenomekteskaplige forhold. Ved at Arabella blir akseptert som en datter inn i den borgerlige familien, er på sett og vis hennes ære også gjenopprettet. Men et hovedpoeng i *Miss Sara Sampson* ser ut til å være å opprettholde ansiktet utad. At Sara blir forført av Mellefont er tilgivelig så lenge det tildekkes gjennom ekteskap. Og Arabella vil få en annen status som datter i en borgerlig familie enn som resultat av et utenomekteskapelig forhold. Men dette er ikke noe som problematiseres i de tidlige *bürgerliche Trauerspiel*. Slik vil jeg si at familien her framstår som "an intimate refuge from the various changes in public life". Så lenge familien består, og utad beholder sin ære, så framstår dens posisjon som en moralsk institusjon i samfunnet som trygg og urokkelig. *Miss Sara Sampson* gjenspeiler den borgerlige familien i Habermas sitt perspektiv:

Denne familiens intimitet, som tilsynelatende er løst fra samfunnsmessig tvang, er seglet på at den privatautonomi som utføres i konkurransen er sann [...] en slik autonomi er det da også som gir den borgerlige familie bevisstheten om seg selv. Den synes å være frivillig grunnlagt av frie enkeltpersoner og opprettholdt uten tvang; den synes å bero på begge ektefellers vedvarende kjærlighetsfellesskap; den synes å garantere den uavhengige utfoldelse av alle evner som utmerker den dannede personlighet. (Habermas, 2005, s. 64)

De *bürgerliche Trauerspiel* så videre ut til å ha suksess i det borgerlige samfunn på grunnlag av deres evne til å bevege, og å skape emosjonelle reaksjoner hos sitt publikum:

The sensitive reaction of the audience seems to manifest a deep emotional acceptance of the values propagated and dealt with on the stage: familial love as the modell of relationships between all human beings in general, and virtue. The middle-class spectator seemed to find himself reflected in the identificatory figures of the loving father and the virtuous daughter and to understand the specifically middle-class nature of their moral claims on each other. Middle-class consciousness was 'articulated' through the communal experience of being moved. (Fischer-Lichte 2002, s. 165)

Fokuset på å framkalle emosjoner førte i kritikken til et fokus på spillestil, og i teaterkritikkene fra slutten av 1700-tallet registrerer Fischer-Lichte en dreining mot diskusjoner om en mer naturlig spillestil. Målet blir å vekke følelsesmessige reaksjoner, empati og identifikasjon, hos publikum, og middelet blir å benytte kroppen som et kompleks av tegn som formidler disse følelsene gjennom handlinger og gester. Fischer-Lichte trekker en linje fra Lessings diskusjoner henimot utviklingen av en psykologisk-realistisk spillestil i stedet for en retorisk-dekorativ stil, via Diderots *Paradoks om skuespilleren*, fram mot Stanislavskijs fullføring av det borgerlige illusjonsteateret:

The re-interpretation and reorganisation of the human body on the stage into a complex of 'natural' signs of psychological processes remains the principal characteristic of the middle-class theatre of illusion up to the intervention by the avant-garde movements at the turn of the nineteenth century. (Fischer-Lichte, 2002, s. 169)

Den psykologisk-realistiske spillestilen blir dominerende for institusjonsteaterets mål om å vekke følelser hos publikum, men samtidig styre publikums emosjoner gjennom kontrollerte former. Den gjør det ved å gjøre kroppen til et tegnsystem, framfor å framstille kroppen som natur, og styrt av sansene. Dermed viser teatret natur, men i kultiverte former. Slik oppfyller kunsten sin funksjon som uttrykt i ideen om autonomi; som en sfære som gir rom for et alternativ til samfunnslivet, samtidig som det bekrefter og bygger opp under funksjonen av de eksisterende normer og verdier. Fischer-Lichte kobler dette til et begrep om sivilisasjon, som jeg siden vil komme tilbake til i forbindelse med Sennet (se avsnitt 4.3.4), hvor det siviliserte innebærer en maskering av ens emosjoner:

the negation of the sensual nature of the body on the stage and its increasingly perfect development as a natural sign system up to its ultimate perfection through Stanislavsky, made it capable of stimulating in the spectator a wealth of feelings which allow his own 'empathy' and identification with the dramatic figure, but which force him none the less towards a high degree of suppression of his own drives. The contribution made by theatre in the process of civilisation on which bourgeois society was founded, has barely been appreciated until now. (Fischer-Lichte, 2002, s. 169-170)

Forsøk på kritikk av det borgerlige samfunns verdier, uttrykt etter hvert i teateret blant annet gjennom *Sturm und Drang* bevegelsen, får ikke gjennomslag hos publikum: "A rift seems to have risen between the public institution of theatre and aesthetically advanced dramas. Drama became – mostly against the will of the dramatists – dramas to be read." (Fischer-Lichte, 2002, s. 204). Teateret utvikler seg i to retninger – lesedrama for et lesende, elitepublikum, og melodrama, som blir publikumsfavoritt på scenene. Fischer-Lichte tillegger melodramaene en funksjon i 1800-tallets borgerlige samfunn, som hun kobler til en personlighetskultus (se avsnitt 3.2.2.2 om Sennets perspektiv på personligheten som fenomen). Gjennom melodramaet får borgerklassen konfrontert sin frykt for selvets ustabilitet ved å gjennomleve situasjoner hvor selvet trues. Karakterene drives blant annet av ukjente krefter som tvinger dem til å gjøre handlinger på tvers av dem selv, slik at deres personlighet framstår som uforutsigbar og tvetydig. Men ved at melodramaet slutter lykkelig, fungerer det som en forsikring om at frykten er ubegrunnet. Dermed artikulere melodramaet opplevelser og følelser som er aktuelle for det borgerlige publikum, samtidig som det stadfester deres idé om selvet:

the citizen heard articulated his fear of committing actions against his will, and without his knowledge – actions which would debase him in the eyes of the public and allow him to sink in 'shame', as well as the equally great fear of being interrogated by inquisitive people, persecuted and driven into disaster. These trivial dramas fulfilled the important function of providing a safety valve for middle-class agonising over the destabilisation of the self. (Fischer-Lichte, 2002, s. 204-205)

Fischer-Lichte anser teaterets *viktigste* funksjon på 1800-tallet å formidle en bekreftelse på selvets stabilitet, i et ustabilt samfunn. Som resultat av dette tiltrakk melodramaet seg i større og større grad også de utdannede skjikt av den borgerlige klassen.

Men mot slutten av 1800-tallet framsto kunstteaterbevegelsen¹³ som et forsøk på å redusere gapet mellom teater og litteratur som var oppstått. Gjennom blant annet Ibsens dramatikk ble det i teatret nå satt fokus på familien som en borgerlig illusjon, og teatret ble en arena for diskusjon rundt problemer i det borgerlige samfunn. *Vildanden* er et godt eksempel på hvordan Ibsen avslørte den borgerlige livsstilens hykleri ved å bruke familieidealet i de borgerlige familiedramaene fra institusjonsteaterets begynnelse, men avsløre det som et tomt ideal. Ekdal-familien framstår som den utopiske familieenheten, holdt sammen av kjærlige relasjoner, organisert ut ifra Hjalmar Ekdals naturlige posisjon som familiens patriark. Men:

This moving and perfect portrait of the family is clouded by individual members of the Ekdal family who reveal strongly divergent appearances of themselves in different contexts [...] Hjalmar Ekdal, cared for by his wife and idolised by his daughter is, in truth, a weak, morally corrupt egoist who plays the part of the tender, responsible patriarch (Fischer-Lichte, 2002, s. 249)

Teatret framstår her som et diskusjonsforum som utfordrer gjeldende normer og dogmatiske tenkemåter, samtidig som det peker på at dette er eksisterende idealer som har en innvirkning på individenes identitetsbygging til tross for idealenes manglende rot i virkeligheten:

By referring to the beginnings of bourgeois theatre in this way at the end of the bourgeois era, he [Ibsen] not only raised consciousness of the rapid changes which the bourgeois theatre and the bourgeois society had continually suffered since the mid-eighteenth century, but at the same time, he also held up a mirror to the audience which clearly showed them the monstrous discrepancy between the actual situation and the original ideal which once lay behind it. (Fischer-Lichte, 2002, s. 247).

3.1.5 Den norske teaterinstitusjonen

Et interessant aspekt ved den norske teaterinstitusjonen mener jeg er den stadige dialektikken mellom behovet for å forsvare teateret som kunst for kunstens egen del, og behovet for å legitimere en betydelig offentlig støtte til teaterinstitusjonene ut ifra et nytteperspektiv. Anne-Britt Gran skriver i sin artikkel *Å være eller ikke være institusjon* (1995) om hvordan teatrene som la grunnen for våre institusjonsteatre; Christiania Theater, Kristiania norske Theater og Det norske Theater i Bergen, ble skapt i nasjonsbyggingens navn: ”en nasjonsbygging som i

¹³ Kunstteatrene – *Théâtre libre* (1887) i Paris, *Freie Bühne* (1889) og *Freie Volksbühne* (1890) i Berlin, *the Independent Theatre Society* (1891) i London, og *Moskva kunsterteater* (1888/98) i Moskva – ble dannet som private scener, og repertoaret besto nesten utelukkende av samtidig dramatikk. ”Thus, with the art-theatre movement, the aesthetically most advanced contemporary dramas won back the stage as a public forum.” (Fischer-Lichte, 2002, s. 246).

Norge falt sammen med utviklingen av et moderne borgerskap, den borgerlige realisme og folkeopplysningstanken” (Gran, 1995, s. 15). De norske institusjonsteatrene er helt fra begynnelsen av tosidig i legitimeringen av sin eksistens. De sammenfaller med framveksten av en norsk borgerlig klasse. Implisitt i dette ligger en forståelse av teater som en autonom kunstform, som jeg har redegjort for ovenfor. Anne-Britt Gran ser nasjonsbyggingsmotivet ut ifra et nytteperspektiv som hun knytter til et mål om folkeopplysning. Gran belyser hvordan viktigheten av de nasjonale teatrene ble formulert allerede midt på 1800-tallet: ”1) teatret representerer den nasjonale kultur/ånd, 2) teatret er et sted for borgelig representasjon og dannelselse og 3) i teatret kan den alminnelige norske mann opplyses og dannes” (Gran, 1995, s. 16). Grunnlaget for de norske institusjonsteatrene var altså å bygge den nasjonale kulturen, samt å danne og opplyse. Det er et sterkt fokus på det borgelige aspektet ved teateret. Teaterinstitusjonene i Norge ble bygd etter den europeiske modellen for det borgerlige teater, med det målet for øye at dette skulle være institusjonen for å fremme den borgerlige dannelselse – med andre ord formulere dens selvbevissthet som klasse. Videre skulle det norske teateret opphøye de øvrige klasser til det borgerlige dannelsesnivå, og slik sett skape grunnlag for en nasjonal kultur. Slik legitimeres teatrene ut ifra et nyttebehov – teatrenes funksjon som et ledd i nasjonsbyggingen. Dette kan sees som del av en opplysningstankegang.

Dualiteten i den offentlige legitimeringen av teateret går igjen i en innstilling fra teaternevnden i 1936, om dens generelle målsetting:

Den sceniske kunst er et kulturgode av høieste verdi [...] Den har sin bestemte oppdragergjerning å øve, like så visst som universitet og skole har det [...] Men selvsagt må en slik [økonomisk stats-]støtte ikke gis uten at der til gjengjeld stilles strenge krav til teatrene. Først og fremst må deres innsats ligge på et høit kunstnerisk nivå. Men et hovedvilkår må det også være, at scenekunsten organiseres slik at den når ut til hele vårt folk i den utstrekning det i våre dager overhodet er mulig. (Frisvold 1980, s. 56)

Ideen om kunstens egenverdi er godt befestet som en begrunnelse for å ha teatre i Norge. Dette knytter de norske teaterinstitusjonene til en borgerlig kunstinstitusjon. Samtidig framheves viktigheten av at denne kulturen skal spres til et bredest mulig lag av befolkningen. Dette er interessant blant annet i forhold til Bourdieus maktperspektiv når det gjelder kunstens autonomi. Teateret er festet i en borgerlig tankegang når det gjelder kunstens selvlegitimering, noe som skulle tilsi en avgrensing i forventningene til publikumsgruppe. Samtidig er den norske statens legitimering av offentlig støttede teatre med på å befeste teater som institusjon i Norge, også utenfor samfunnsgrupper med røtter i det borgerlige. Målet om at teatret skal nå ut til hele landet vitner om en fortsettelse av opplysningsperspektivet.

I 1960 argumenterte Haugekomiteen, et offentlig utvalg som blant annet skulle vurdere grunnlaget for offentlig støtte til teatrene, for en slik støtte, på følgende måte:

”Hver nasjon bærer en kulturarv videre fra slektsledd til slektsledd [...] Ibsen og Bjørnsons teaterstykker hører til den sentrale delen av det vi lærer våre barn, og de diktete dramatiske skikkelsene er med på å forme oss som nordmenn – gi oss vår egenart.” og ”De fleste mennesker må lære seg til å nyte kulturens goder [...]” (sitert fra Frisvold 1980:13, 137) (Gran, 1995, s. 16)

Teaterets rolle som kulturbærer står i fokus, og ikke bare kulturbærer generelt, men teateret har et spesifikt ansvar for å forme oss som nordmenn. Kulturen er en viktig del av et menneskes identitet. Kulturen er videre ikke noe selvfølgelig, men noe som må læres.

Anne-Britt Gran er opptatt av hvordan folkeopplysningsaspektet framstår som en funksjonsbestemmelse av teatret i Norge men uten at man vil gi slipp på tanken om kunst for kunstens egen del. I den gjeldende kulturmeldinga, *Kulturpolitikk fram mot 2014* (St.meld. nr. 48, 2002-2003), som selv fram mot det aktuelle kulturløftet har gjennomgått minimale forandringer, kommer en lignende problemstilling fram. Legitimeringen av institusjonene på dette grunnlaget tydeliggjøres blant annet gjennom et økt fokus på mangfold og utenom institusjonelle scenekunstuttrykk som et felt for utvikling og nyskaping: ”Den kunstnarlege utviklinga har generelt vore sterkast på det tverrkunstnarlege frie feltet [...] jamvel om det er der finansieringa er mest usikker og infrastrukturen svakast” (St.meld. nr. 48, 2002-2003, s. 43). Likevel opprettholdes driftsmidler til institusjonsteatrene med den begrunnelsen at de må ha trygge økonomiske rammevilkår. Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Den Nationale Scene og Riksteatret er de fire institusjonene i Norge som får hele sitt offentlige tilskudd fra staten. Deres posisjon som skapere av kunst er noe staten er opptatt av å bevare: ”Medan høg kunstnarleg kvalitet er eit mål for heile scenekunstfeltet, må dei største institusjonane likevel bera et særleg ansvar for å skapa variert teaterkunst på høgt kunstnarleg nivå” (St.meld. nr. 48, 2002-2003, s. 139). Men usikkerheten i forhold til publikumsoppslutning er også til stede. Det forventes at institusjonene bygger opp en økonomisk reserve for å bære oppsetninger som ikke får den forventa oppslutningen. Det gjelder å ”skapa kunst som vedkjem, rører ved og engasjerer publikum. Scenekunsten må yta noko som har relevans for samtida, og som skaper interesse hjå publikum” (St.meld. nr. 48, 2002-2003, s. 135).

3.2 DET SOSIALE DRAMA

To begin, we need to be aware that the family is as much a cultural symbol as it is a social form – as much idea as thing [...] As much as we want to be objective, our perceptions are guided by cultural visions of family, by our own family experiences,

and, paradoxically, by the very familiarity of family life. Because the family is part of our everyday experiences [...] we tend to take it for granted, to view it as “natural”, without questioning the hows and whys of family life (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 2-3)

3.2.1 Familien som ideologi

Jeg vil knytte min forståelse av familien til en tolkning av begrepet ideologi benyttet på mindre, nære samfunnsstrukturer. Louis Althusser framlegger i sine *Essays on Ideology* (1984) en forståelse av ideologi som en overordnet kategori som gir mening til handlinger som utføres innenfor denne kategorien/ideologien. Samtidig er utførelsen av disse handlingene med på å holde liv i ideologien. Althusser tar utgangspunkt i Marx teorier, og er dermed opptatt av hvordan ideologi inngår i maktstrukturene i et klassesdelt samfunn. Jeg vil imidlertid fokusere på hvordan Althusser mener at ideologiene materialiseres i form av de handlinger som utføres innenfor rammene av de gitte ideologiene. Sentralt i Althusser forståelse av ideologi står det han kaller *ideologiske statsapparater*: ”I shall call Ideological State Apparatuses a certain number of realities which present themselves to the immediate observer in the form of distinct and specialized institutions” (Althusser, 1984, s.17). Eksempler på slike apparater kan blant annet være det religiøse apparatet (systemet av ulike kirkesamfunn), familieapparatet, kommunikasjonsapparatet (presse, radio, fjernsyn osv.) og det kulturelle apparatet (litteratur, kunst, sport osv.). Felles for de ideologiske statsapparater er nettopp det at de er realisasjoner av ideologier. Og i motsetning til det Althusser betegner som det *repressive statsapparat*, fungerer de hovedsakelig gjennom ideologi, framfor at de hovedsakelig fungerer gjennom tvangsmakt.¹⁴

Althusser presenterer to teser angående ideologi: ”Ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence” (1984, s. 36), og “Ideology has a material existence” (1984, s. 39). Althusser påpeker at det er ikke det reelle eksistensgrunnlag som representeres i ideologier. Ideologi innebærer en subjektiv dimensjon: Ideologi består av et individs *oppfattelse av dets relasjon* til de virkelige omgivelser – ikke de virkelige omgivelser per se. Ideologi blir dermed et forskjøvet bilde av virkeligheten, og slik kan ideologi betraktes som en illusjon. Men en illusjon vil likevel innebære en allusorisk

¹⁴Tvangsmakt innebærer hos Althusser også ikke-fysiske uttrykk, som hos en statsadministrasjon, (Alth. s. 17). Ifølge Althusser er det kun ett repressivt statsapparat, det politisk-legale: ”the (Repressive) State Apparatus constitutes an organized whole whose different parts are centralized beneath a commanding unity, that of the politics of class struggle applied by the political representatives of the ruling classes in possession of State power” (Althusser, 1984. s. 23). De ideologiske statsapparater på den annen side er mindre, og finnes i et utall former.

relasjon til virkeligheten – gjennom tolkning kan en ideologi si noe om de virkelige omgivelser:

[...] while admitting that they [ideologies] do not correspond to reality, i.e. that they constitute an illusion, we admit that they do make allusion to reality, and that they need only be 'interpreted' to discover the reality of the world behind their imaginary representation of that world. (Althusser, 1984, s. 36)

Videre hevder Althusser at ideologi har en materiell eksistens: "While discussing the ideological State apparatuses and their practices, I said that each of them was the realization of an ideology [...] I now return to this thesis: an ideology always exists in an apparatus, and its practice or practices. This existence is material" (Althusser, 1984, s. 40).¹⁵ De ideologiske statsapparat blir realisert av de handlinger som utføres i henhold til den. Ideologien, i form av tro, innebærer en forventning om at visse handlinger skal utføres:

If he believes in God, he goes to Church to attend Mass, kneels, prays, confesses, does penance [...] and naturally repents and so on. If he believes in Duty, he will have the corresponding attitudes, inscribed in ritual practices 'according to the correct principles'. If he believes in Justice, he will submit unconditionally to the rules of the Law, and may even protest when they are violated, sign petitions, take part in a demonstration, etc. (Althusser, 1984, s. 41)

Disse handlingene utgjør materialiseringen av ideologien. Ved å utføre disse handlingene aksepterer individet ideologien som et styrende prinsipp. Dermed bidrar materialiseringen av ideologien til å opprettholde ideologien som en styrende ramme for gitte handlinger:

Where only a single subject (such and such an individual) is concerned, the existence of the ideas of his belief is material in that *his ideas are his material actions inserted into material practices governed by material rituals which are themselves defined by the material ideological apparatus from which derive the ideas of that subject.* (Althusser, 1984, s. 43)

Jeg vil knytte ideologiens allusoriske egenskaper til ideen om symbolsk makt i rituell kommunikasjon. Rothenbuhler ser alle former for ritualer som kommunikative, og det gjennom bruk av symboler: "Rituals are always symbolic behaviors in social situations; therefore, they are always as if written to be read" (Rothenbuhler, 1998, s. 53). Althusser kaller materialiseringen av en ideologi for ritualer. De er ritualer i kraft av at disse handlingene henviser til en betydning som går ut over betydningen av handlingen i seg selv. Rothenbuhler ser på ritualer skapt av kroppens bevegelser, som i et håndtrykk, som

¹⁵ Althusser framlegger et forbehold i sin bruk av ordet "material": "Of course, the material existence of the ideology in an apparatus and its practices does not have the same modality as the material existence of a paving-stone or a rifle. But, at the risk of being taken for a Neo-Aristotelian [...] I shall say that 'matter is discussed in many senses', or rather that it exists in different modalities, all rooted in the last instance in 'physical' matter." (Althusser, 1984, s. 40) Jeg benytter ordet materiell i betydningen konkret, ved at handlingene som utføres i siste instans utgjøres av fysiske bevegelser.

handlinger med en betydning som henviser til noe utenfor bevegelsen i seg selv: "The movements of ritual are signs of something else, and whatever they accomplish as rituals is accomplished by those signs and not by the movements qua movements." (Rothenbuhler, 1998, s. 53-54). Pierre Bourdieu er opptatt av hvordan innstiftelsesritualer konstituerer sosiale forskjeller gjennom å skape symbolske skillelinjer mellom de som er innstiftet, og de som ikke er det (se avsnitt 2.3.1): "Å innstifte, å gi en sosial definisjon, en identitet, det er også å trekke grenser" (Bourdieu, 1996, s. 31). På samme måte som ideologi representerer et individs oppfattelse av dets relasjon til de virkelige omgivelser, konstitueres identitet blant annet på grunnlag av symbolverdien av innstiftelsesriter som er med på å plassere et individ innenfor én sosial gruppe som motsetning til alternative sosiale grupper, og dermed bestemmes til dels oppførsel og holdninger mennesker imellom. Ideologi blir dermed den symbolske overbygningen som gir mening til konkrete handlinger. Den symbolske makten som ligger i et ideologibegrep må dermed ikke undervurderes, til tross for ideologiens illusoriske egenskaper.

Sennet har et lignende begrep om ideologi. Han ser ideologi som en formel for forståelse av det sosiale liv. Ideologi er dermed en måte å forstå verden på ut ifra ens sosiale bakgrunn. Sennet skiller derimot tro fra ideologi ved at tro er aktiviseringen av ideologien: "The ideology becomes belief at the point at which it becomes consciously involved in the behavior of the person who holds it" (Sennet, 1992, s. 33). Sennets trosbegrep er knyttet til hva det er som ligger til grunn for en persons handlinger, og kan derfor sees som aktiviseringen av ideologi, ved at troen styrer handlingene, men er påvirket av ideologi, som igjen har rot i de sosiale forhold:

The study of belief [...] is therefore an inquiry into those feelings and dispositions which are tied to actions, and influence concretely those actions. Codes of belief in roles can formally be defined as the activation of ideology, and this activation comes about through the influence of social conditions (Sennet, 1992, s. 34)

Sennet påpeker at aktiviseringen av ideologi påvirkes av sosiale omgivelser. Dette synes jeg er interessant i forhold til Bourdieus felttenkning i forbindelse med kunstens autonomi – at kunsten kun oppfattes som autonom for en gruppe av samfunnet (se avsnitt 3.1.3). Dersom ideologi avhenger av sosial, eller kulturell, klasse synes jeg det er spesielt interessant å vurdere se på familien som ideologi spesifikt i sammenheng med den borgerlige klasses selvdefineringsprosess.

I denne sammenhengen vil jeg fokusere på familien, altså *the family ideological state apparatus*, eller *familieideologien*. Familien kan betraktes som en ideologi i form av at den er

en institusjon som definerer handlinger, samtidig som handlingene den består av bidrar til å opprettholde familien som en overbyggende ramme. Videre kan familieideologien defineres som ideologi i form av at en ideologi har et allusorisk forhold til virkeligheten. Dette innebærer at en dominerende oppfatning av hva en familie er, ikke nødvendigvis korresponderer med det reelle bilde av hva forholdene er i virkeligheten. Likevel sier familieideologien noe om virkeligheten som omgir oss, ved at mennesker forholder seg til den, eneten de lever etter den som ideal, eller tar aktivt avstand fra den. Men hva består familieideologien av? Jeg vil redegjøre for noen sentrale punkter angående begrepet familie.

3.2.2 Familie

Despite the changes of recent years, the cultural ideal of family life in modern society is the presumably stable, two-biological parent, male-breadwinner, female-homemaker family [...]. In addition to prescribing family structure, the family ideal contains notions about the appropriate values, norms, and beliefs that guide the way families relate to one another [...]. "Family" is a warm and happy realm: two heterosexually married adults and their children living together comfortably, and going about their lives in mutually satisfying and harmonious ways. "Family" embodies love, caring, and physical and psychological nurturance in a nuclear family configuration set apart from the troubled world. (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 6)

Ordet familie vekker sterke assosiasjoner hos de fleste. Og jeg mener at det er rimelig å anta at hos et overveldende flertall, også i dag, er ordet familie forbundet med en forestilling om kjernefamilien bestående av mor, far og barn. Begrepet om en kjernefamilie må sees i sammenheng med utviklingen av et borgerlig samfunn. Löfgren poengterer at med framveksten av den borgerlige klasse vokser det også fram en ny forståelse av begrepet om familie: "It is not so much the composition of the family and the household group that changes [...] but rather the emotional and psychological structure of family relations." (Löfgren, 1987, s. 153). Familien får en egen status i den borgerlige klasse, om enn mer som et ideal enn i realiteten. Men dette idealet har i stor grad bidratt til å danne det jeg vil kalle en familieideologi uavhengig av om den avspeiler reelle forhold eller ikke. Jeg mener familieideologien har en status det er verdt å ta i betraktning også i dag. Den kommer tydelig fram i form av idealer, myter og forestillinger som fortsatt omkranser familien. Slik innebærer familieideologien en antydning om at det fortsatt eksisterer noen stabile strukturer. Dette til tross for at familiestrukturen ser ut til å ha gjennomgått en rekke endringer, særlig i de siste 30 årene, noe som har ført til en langt større variasjon i måten familier er satt sammen på. Endringene i familien som sosial struktur gir seg uttrykk i den offentlige diskursen på flere områder. Endringene i familien er gjenstand for vitenskaplige studier, især på det sosiologiske

feltet. De er en del av den politiske debatten, de uttrykkes gjennom massemediene og de er tematisk gjenstand innenfor litteraturen. Og de uttrykkes gjennom dramatikken i teateret, hvilket er mitt hovedanliggende i denne undersøkelsen.

3.2.2.1 Familien som den naturlige plass for omsorg og trygghet

Richard Sennet setter synet på familiens funksjon på 1700-tallet i forbindelse med et økt skille mellom den private og den offentlige sfæren. Dette er igjen et resultat av en urbaniseringsprosess som slår inn samtidig med utviklingen av en merkantil økonomi. Sennet tar i hovedsak utgangspunkt i studier av byene London og Paris. I de raskt voksende byene skapes kosmopolitten: den fremmede, uten synlig familiær tilhørighet, og dermed heller ikke knyttet til bestemte landområder eller yrkesgrupper. Den fremmede er umulig å plassere og blir derfor skremmende. Den fremmede blir slik et bilde på det kalde, uplasserbare, uhåndterlige samfunnet som vokser fram blant annet gjennom en massiv økning av bybefolkningen i Europa gjennom 1700-tallet. Det blir dermed viktigere å skape en trygg, stabil sfære som et tilbaketrukket fristed fra det offentlige liv:

...stability had a high place in the list of virtues. The concrete embodiment of these ideas was a man's home...the father was the guarantor of order and security, and, as such, possessed absolute authority. And the significance of the home did not end in its being the reflection of a man's success. It was also a refuge from the world outside, a place where the tedious details of the workday world were not permitted entry. (Sennet, 1992, s. 178)

Löfgren ser i likhet med Sennet den borgerlige klasse som en ny konstellasjon i samfunnet, med et behov for å definere sin stilling. Han ser den borgerlige klasses framvekst i Sverige i kontrast til det eksisterende bondesamfunnet, som ved slutten av 1800-tallet er et stabilt sosialt system. Hierarkiet var synlig og stort sett uproblematisk, folk kjente sin egen og andres stilling i samfunnet. "In a social system of this stability there is no need to devote much energy to activities and rituals designed to preserve the boundaries" (Löfgren, 1987, s. 90). I den nye borgerklassen som vokser fram, ligger det ifølge Löfgren et behov for å identifisere seg som klasse og da skape avstand fra de øvrige samfunnslag. I likhet med tilsvarende prosesser i det øvrige Europa ser Löfgren på ideologiseringen av familien som ett resultat av dette. Familien som en *emosjonell* enhet blir for Löfgren ett av hovedelementene i den borgerlige selvforståelsen. Sentralt for den nye forståelsen er det han kaller kjærlighetskultusen: "Bourgeois culture develops an ideology that emphasizes the importance of the emotional ties that bind the family together. Love becomes the cement uniting husband

and wife, just as parental love directs relations between the generations” (Löfgren, 1987, s. 93).¹⁶

Löfgren deler familieideologien opp i tre ”byggesteiner”: *det elskende paret*, *de kjærlige foreldre*, og *det gode hjemmet*. Det elskende paret er hos Löfgren en ny sosial konstruksjon som oppstår med den borgerlige klassen. *Det elskende paret* er nytt i den grad at kjærlighet settes som et ideal for parkonstruksjon, noe som blant annet illustreres gjennom omfattende ritualer knyttet til forlovelse og oppblomstringen av romantisk litteratur. I realiteten ser det ut til at ekteskap fortsatt inngås like mye av praktiske årsaker, men i det kjærlighet settes som et premiss for ekteskapet snus fokuset til en oppfatning av ekteparet som en enhet.¹⁷ Enda viktigere er hvordan idéen om det elskende paret som en enhet får betydning for fordelingen av kjønnsrollene innad i familien: ”Marriage was based upon the two being united into one – the one being the man” (Löfgren, 1987, s. 101). Fokuset på kjærlighet som en forutsetning for ekteskap bidro til å avgrense familien slik at den ble definert utifra hvert enkelt ektepar. Med ideen om at mannen skulle forsørge familien, kom et krav om at mannen skulle være i stand til å forsørge en familie før han giftet seg. Löfgren poengterer hvordan dette var med på å etablere et kjønnsrollemønster hvor mannen var forsørger, og kvinnen omsorgsperson. Dette ble ytterligere forsterket av ideen om adskillelse av den offentlige og private sfæren, og bidro til selvoppfyllelsen av hjemmet som en arena for trygghet og beskyttelse:

Ideally it was felt that a man should not marry until he was well established in his career. This often meant that he would be five to ten years older than his wife, already a man of the world, who had usually lived by himself for some time and was firmly integrated into public life. The wife on the other hand, who was often taken directly from the protected life of her parental home or a finishing school, knew little of the realities of life [...] A girl's knowledge of public life, politics and economics was [...] slight, and she would have few opportunities to develop an independent identity. (Löfgren, 1987, s. 101-102)

Ulikhetene i ekteskapet førte dessuten med seg en forventning om at mannen skulle være erfaren, også på det seksuelle planet. Dermed oppstår madonna- og hore-motivet. I det

16 Erika Fischer-Lichte skriver om hvordan teatret spiller en sentral rolle i å bygge opp under den borgerlige familien som emosjonell enhet, basert i et naturlig patriarki. Som jeg var inne på i avsnitt 3.1.4 var de dramatiske konfliktene i det nye borgerlige teateret skildret om, og for, den borgerlige middelklassen på 1700-tallet: ”the German theatre progressed unchallenged for more than 150 years to become one of the most important socialising institutions of the ’middle classes’” (Fischer-Lichte, 2004, s. 155). Familien var bygd rundt det som ble oppfattet som et naturlig patriarki. Dette innebar en forestilling om at patriarkatet var begrunnet i farens omtanke for familiens beste. Farens maktposisjon i familien definerte forholdene mellom ham og hans hustru, men også forholdet til barna. I de tyske bürgerliche Trauerspiel framstilles dette forholdet som bygd på gjensidig omtanke og kjærlighet.

¹⁷Löfgren eksemplifiserer hvordan den symbolske betydningen ved dette hadde rent praktiske konsekvenser blant annet for sittefordelingen i kirkene. Fra å være delt slik at mennene satt på en side av kirken og kvinnene på den andre, ble plassene nå fordelt etter ektepar. (Löfgren, 1987, s. 99-100)

offentlige liv framstår kvinnen i form av den prostituerte. Dette forsterker bildet av madonnaen, den uskyldige kvinnen innenfor ekteskapet. Hun er dessuten moralsk overlegen, ikke bare i forhold til den andre kvinnetypen, men også i forhold til mannen, som på sin side figurerer både i den offentlige og den private sfæren. Mannen etableres som en som lever et dobbeltliv, mens madonna og hore motivet er med på å befeste ideen om familien som en moralsk høyborg som må beskyttes fra det offentlige livs umoral.

Hos Sennet går avgrensingen av det private liv fra det offentlige hånd i hånd med oppfattelsen av barndommen som en separat livsfase:

Childhood was conceived as a special and vulnerable stage; adulthood was defined in reverse terms. [...] the same articulation of life stages served these people in defining the limits of public life [...] What was occurring in the cosmopolitan centers was that the mature people who inhabited them began to think of the public life, with its complexities, its poses, and, above all, the routine encounters with strangers, as a life which only adults were strong enough to withstand, and to enjoy (Sennet, 1992, s. 92).

Familien ble arena for den private sfære, hvor man var beskyttet, men ikke minst beskyttet *barna*, fra det kultiverte/kunstige, komplekse, offentlige liv. Oppdagelsen av familien som en sosial setting alternativt til det offentlige *life on the street*, hang dessuten sammen med oppfattelsen av barndommen som en spesiell, naturlig livsfase. Det eneste stedet hvor barndommen kunne blomstre, var innenfor den beskyttede sfæren av familien. (Sennet, 1992, s. 91) Familien oppnådde, med oppdagelsen av barndommen, status som en arena for omsorg. Og i likhet med koblingen av familie, patriarki og natur kobles familiens omsorgsfunksjon til en ide om at dette er naturgitt:

The justification for protecting the child was that, if in nature one was vulnerable, then one had a right to nurturance and comfort beyond the accidents of ones birth, condition, or the inclination of ones parents. The family relation was thus magnified. [...] This is what the "right to life" meant two centuries ago; more than the right to sheer existence, it was the right to be valued, to be loved (Sennet, 1992, s. 95)

Familien ble dermed en arena for det naturlige, for omsorg, for beskyttelse og kjærlighet.

Den andre byggesteinen i den borgerlige familien er hos Löfgren *de kjærlige foreldrene*. Kjønnssrollene reflekteres også i ideen om den respekterte far og den omsorgsfulle mor. Faren framstår hos Löfgren som en ambivalent skikkelse, farsrollen tydelig preget av oppfattelsen av mannen som en som levde et dobbelt liv:

When he returned to the bosom of the family after a days work, he was transformed; the dark suit and the black leather boots were taken off and replaced by the velvet-smooth smoking jacket and the worn carpet slippers. The [...] child could thus observe the passage rite that transformed the efficient, distant professional man into the family father. (Löfgren, 1987, s. 119)

Morsrollen på den annen side var entydig, helhetlig, og preget av det moderlige aspektet i madonnamotivet: "The maternal image is almost saintly and sacred. The adjectives describing her are bright, warm, gentle, pure, radiant. She stands for love and consideration, she is adorable, the indisputable emotional center" (Löfgren, 1987, s. 121). Erica Fischer-Lichte viser til hvordan oppfattelsen av patriarkiet som resultat av et naturgitt system basert på følelser av hengivenhet og omsorg skjulte det faktum at patriarkiet var et hierarki. Hun siterer fra Zedlers ordbok fra 1734, hvor en av definisjonene av familie var at "The family is a number of people who...are subordinate to the power and control of the father" (Fischer-Lichte, 2004, s. 154). I dramatikken er morsrollen enten helt fraværende, eller så spiller den en underordnet rolle. I de *bürgerliche Trauerspiel* er det altså far som står for omsorgen, men Fischer-Lichte ser dette som en måte å dekke over hans maktposisjon i familien på, gjennom å framstille forholdene som basert på emosjoner. Ved at morens rolle til dels er helt fraværende i dramatikken, overtar faren dermed også hennes rolle som omsorgsperson, og utgjør dermed alene bildet av de kjærlige foreldre samtidig som ideen om det naturlige patriarki styrkes.

I likhet med Sennet poengterer Löfgren hvordan barndommen blir sett på som et eget stadium innenfor den borgerlige klasse. Han ser det nye synet på barneoppdragelse i sammenheng med en del elementer han ser som betegnende for den borgerlige klasse: "One of the preconditions for the expansion and success of the bourgeoisie was a new programming of the individual, a new character structure, with the key words being self-fulfillment, self-discipline, and an ingrained sense of morality." (Löfgren, 1987, s. 107). Disse egenskapene kommer til uttrykk også i autonomiseringen av kunsten. Som jeg diskuterte i del 3.1 om det estetiske drama kan den autonome kunsten betraktes som en arena for selvutvikling. Dette innebærer en idé om dannelse; at en del av det å være menneske må læres. Althusser beskriver det som skolens overtakelse av kirkens stilling – parret med familien – som det dominerende ideologiske apparat i samfunnet. Han ser skolen som "a universally reigning ideology of the school, universally reigning because it is one of the essential forms of the ruling bourgeois ideology" (Althusser, 1984, s. 30). Hos Löfgren framstår også familien som en vesentlig arena for utdanningen som karakteriserer den borgerlige klasse. Målene om selvoppfyllelse og selvdisiplin i barneoppdragelsen bidrar imidlertid til en internalisering av den borgerlige selvfølelsen gjennom familien: "The memoirs of childhood reveal not so much the overt disciplinary training as the resulting internalization of bourgeois character structure and morality." (Löfgren, 1987, s. 117).

Löfgren skriver om hvordan forholdet mellom den offentlige og den private sfære uttrykkes gjennom *det gode hjemmet*. Oppbygningen av det borgerlige hjemmet viser helt

konkret hvordan borgerlige idealer kom til uttrykk i måten rommene var organisert. Det offentlige ble separert fra det private gjennom en oppdeling i soverom, salonger hvor man kunne motta gjester, egne hverdagsrom og egne rom for barn og for tjenere. "For the bourgeois, the home was both a showcase for the world and a shelter against it." (Löfgren, 1987, s. 127). Harriet Holter underbygger et slikt perspektiv ved at hun viser til at det borgerlige huset med enkeltrom, stue, bibliotek og salong klart avspeiler den borgerlige familieinstitusjonens særpreg. Karakteristisk er samspillet mellom den private og den offentlige sfære:

Husene viser hvorledes individene kan gå fra det helt private i sine enkelte rom ut i familieprivatheten og derfra ut i salongen der formidlingen mellom privat og offentlig liv foregår ved diskusjon. Denne diskusjonen forberedes i det helt private, særlig ved individuell lesning og ved oppdragelsen i familien. Den utøves i salongen i små kretser og influerer den store offentlighet, Parlamentet, via større diskusjonsklubber, aviser og andre skrifter. (Holter, 1984, s. 41)

Et skifte fra funksjonalitet i møblementet til fokus på komfort, gjenspeilte rikdom og understreket rommets funksjon som et sted for hvile og å trekke seg tilbake. (Löfgren, 1987, s. 132). Opprettelsen av egne barnerom gjenspeilte den endrede oppfattelsen av barndommen som et eget stadium og skillet mellom barna og tjenerskapet (Löfgren, 1987, s.131). Den individuelle friheten reflekteres også i hjemmets avgrensing av ulike sosiale rom ved at individet kunne trekke seg tilbake og ha et privatliv, fordi blant annet soverommene var adskilt og tilbaketrukket og ikke lenger gjennomgangsrom for å komme til andre deler av hjemmet. Et interessant poeng som Löfgren bemerker er at denne byggingen av hjemmet antar teatrale former. Hjemmet framstår som et utstillingsvindu for rikdom og sosial stand. Ved at ulike innganger og rom ble brukt for å motta mennesker av ulik sosial stand, fungerte hjemmets oppbygning også helt konkret som et middel til inndeling av ulike sosiale klasser. Slik underbygger også det "offentlige" rommet *innenfor* hjemmet hvordan hjemmets funksjonalitet gjenspeiler den borgerlige ideologi: "This consciously or unconsciously theatrical aspect of homemaking fits well with one of the main themes in the nineteenth-century bourgeois world view; "Civilized Man" as a polished and sophisticated actor, who maintains self-control and a pleasant but restrained façade toward others" (Löfgren, 1987, s. 132). Med dette er Löfgren i tråd med Sennet og Fischer-Lichte i synspunktet på at det er en sammenheng mellom begreper som sivilisasjon, teater, iscenesettelse og det borgerlige samfunns selvbevissthet som klasse uttrykt gjennom familien som institusjon.

3.2.2.2 Familieidealet som illusjon

Löfgren baserer seg mye på innsamlede memoirer fra personer som vokste opp i den borgerlige kulturen han skisserer. Han poengterer selv hvordan det bildet som framstilles på bakgrunn av dette materialet ikke nødvendigvis gir et bilde av de reelle forhold barna hadde til sine foreldre i den borgerlige familien:

The new family was based not only on love between man and wife, but also on an ideology of parental love and care for children. This is the message that appears with tiresome regularity in the autobiographical literature, which abounds in beloved parents and happy recollections of a childhood filled with eternal gratitude to father and mother. This homogeneity is partly due to the filtering out of unpleasant memories of early years, but partly also to the effectiveness with which the norms of parental love were imprinted. We are again faced with the question of the relation between ideal and reality. How much of this is the ideal dream of motherhood and fatherhood; how much reality has been repressed and censored? (Löfgren, 1987, s. 118)

Jeg mener disse memoirene gir grunnlag for ideen om en familieideologi uavhengig av hvilken grad de reflekterer reelle forhold. Det kollektive minnet i disse memoirene danner et enhetlig bilde av mors- og farsrollen, og dette bygger opp om et ideal jeg mener er betegnende for familieideologien. Det at minnene formes av disse idealbildene forsterker familieideologien nettopp som ideologi.

Gjennom Sennets vurdering av familien i storbyene Paris og London på 1840-tallet kommer oppfattelsen av familieideologien som illusjon til syne. Han setter den borgerlige familien i denne tidsepoken opp mot familien på 1750-tallet, hvor idealet om familien som noe naturgitt står sterkere. Sennet ser familien i 1840-årene som preget av det han kaller personlighetens inntog: "Personality became in the last century the way to think about the meaning implicit in human life" (Sennet, 1992, s. 151). Sennet mener at opplysningstidens tro på natur i stedet for på guddom, i neste trinn utvikles til en mer refleksiv verdensoppfatning, hvor mennesket, og menneskets opplevelser og erfaringer blir det eneste sikre referansepunkt i tilværelsen. Dette henger igjen sammen med ideen om middelklasse-kosmopolitten: rotløs i en urban tilværelse. Tro kunne kun funderes i tilstedeværelse, opplevelse, det sansbare, det konkrete, med utgangspunkt i et menneskes egne opplevelser. Derfra var veien kort til en tro på at andre mennesker kunne leses gjennom de umiddelbare inntrykk man fikk av et menneske: "People in turn were disposed to make more and more of differences in the immediate impressions they made upon each other, to see these differences, indeed, as the very basis of social existence." (Sennet, 1992, s. 151-152). En persons personlighet, hvem han eller hun var, kunne leses ut ifra de umiddelbare inntrykk denne personen framviste sine

medmennesker. Man var det man ga inntrykk av å være. Personligheten, det indre selvet, ble dermed mulig å lese gjennom en persons ytre uttrykk.

Samtidig vokste det fram en frykt for å ufrivillig røpe ens personlighet. Sennet setter den økte anonymitet i den offentlige sfæren, blant annet gjennom masseproduksjon av klær, i sammenheng med en økt leting etter tegn på personlighet – tegn som røpte noe om de menneskene man møtte ute på gaten. En tro på alle tings iboende personlighet ble et uttrykk for at ting, i likhet med mennesker, *var* slik de framsto. Når det samtidig med dette skjedde en utvikling hvor menneskene i bybildet framsto som mer og mer like, ble mennesket gjenstand for en nøyere granskning fra sine medmennesker. Dette førte til to ting. På den ene side ble små detaljer tillagt stor betydning, og dermed blåst opp som hieroglyfiske symboler:

Inflating the detail by making it seem so innately connected to everything else in the social world, the detail becomes pregnant, a fact crucial to decode and demystify. The way of seeing then naturally disposes the observer to see all the city as bursting with meaning in every particular. (Sennet, 1992, s. 159)¹⁸

Samtidig økte frykten for å ufrivillig sende ut feil signaler. Det skjedde en gjensidig eskalering; signalene man sendte ut blir mindre, jo mer betydning de ble tillagt. Og det ble stadig vanskeligere å holde oversikten over hva man signaliserte og hvordan ulike signaler skulle leses. Sennet bruker blant annet graden av løssluppenhet hos damer som eksempel. Han påpeker at likheten mellom en ”anstendig” dame og en ”løs” en var stor, fordi de ”løse” damene tilegnet seg signaler som viste at man var ”anstendig”. ”There arose out of this dilemma a need to pay great attention to details of appearance and to hold oneself in, for fear of being read wrong or maliciously” (Sennet, 1992, s. 166). I dette ligger det dessuten noe av en forklaring på hvorfor det offentlige ble sett på som en vanskeligere og mer farefull arena for kvinner enn for menn. Det var lettere for en kvinne å bli feilaktig stemplet for å være en type person hun ikke var.

Imot denne bakgrunnen setter Sennet familien i 1840-årene, som forsøker å opprettholde familiens funksjon om en naturgitt arena for omsorg og trygghet avskåret fra det kulturelle, kunstige samfunnet. Dette ble dessuten viktigere, jo mer komplekst det ble å forholde seg til andre mennesker i det offentlige. Men med ideen om personlighet iboende i alle sosiale relasjoner, ble utfordringene fra den offentlige sfære også et problem innenfor familien:

¹⁸ Slike detaljer kunne for eksempel være at medlemmer av én klasse hadde bedre sømmer i klærne enn andre, eller at man brukte blondedetaljer eller ikke. Eller det kunne være så subtile som at en kvinne som holdt blikket til en mann en anelse lenger, kunne leses som å være ’lett på tråden’.

The family was supposed to be a place in which people could express their personalities; but if they inflated details of family interaction into psychic symbols, they would, against desire, against their will, be experiencing the instability of social relations all over again [...] the enemy had come within the place of hiding. Personality would produce again the very disorientation which people were seeking to flee. (Sennet, 1992, s. 179).

Løsningen på dette blir å skape trygge omgivelser, primært for barnas oppvekstmiljø, gjennom å skape et miljø bestående av stabile, konsekvente, og mindre komplekse uttrykk – *appearances*. Kjernefamilien fikk dermed en funksjon i det at den reduserte antall roller hvert medlem måtte forholde seg til. En mann var kun far og ektemann, en jente kun datter og søster osv. Dette ble videre et mål innenfor den borgerlige barneoppdragelsen:

in the stripped-down environment of the nuclear family the child will develop his personality traits by removing variety and complexity from his own appearances, and learning to love and trust only fixed and simple images of parents. He can “count on them” to be believable by being consistent. (Sennet, 1992, s. 181)

Denne holdningen til barneoppdragelse spredde seg til det borgerlige initierte sosialarbeidet, ved at arbeiderklassens ”ødelagte hjem”, det vil si familier som ikke passet inn i kjernefamilieidealet, ble sett som årsak til sosiale problemer som fattigdom.

Gjennomgående for Sennets analyse av 1840-årenes familie er synet på kjernefamilien og dens funksjon som en form for illusjon. Kjernefamilien framstår som et ideal det strebes mot, men det blir mer og mer tydelig at dette bildet ikke stemmer overens med virkeligheten. Fischer-Lichte påpeker hvordan oppfattelsen av familie som en illusjon synliggjøres i teatret, blant annet gjennom Ibsens dramatikk:

The bourgeois family as portrayed by Ibsen in theatre is like a ‘swamp’ (Act 4). The family members are not able to fulfil the ideal demands which society asks of them in the form of public opinion. Since society insists on these demands, however, because it is thought they are ‘natural’, the individual is forced to build a family life on the foundations of a lie: s/he must hide behind an image of herself/himself which society has determined and created for her/him in the role of housewife and patriarch. (Fischer-Lichte, 2002, s. 250)

Mange av kjennetegnene ved den borgerlige familien i Europa og Sverige ser ut til å være betegnende for en forestilling rundt familie også i det norske borgerlige samfunn. Merete Wishman (1983) kommer gjennom sin undersøkelse av middelklassehusmødre i Trondheim mellom 1900 og 1940 inn på vesentlige trekk ved den borgerlige familie i Norge som har klare linjer til en borgerlig klasse i Europa for øvrig. Hun peker på vesentlige endringer i

familieinstitusjonen innenfor en borgerlig klasse.¹⁹ Noen betegnende trekk ved familieinstitusjonen i denne klassen er at husholdningen består av færre slektsledd, det er familier med økende velstand, de har flere disponible rom i husstanden i forhold til antall beboere, det er en gjennomgående tendens til at mennene er eldre enn kvinnene, mennene er forsørgere mens kvinnene er hjemmевærende innenfor ekteskapet, og antall barn som fødes inn i familiene synker. (Wishman, 1983, s. 54-85). Et hovedpoeng med Wishmans undersøkelse mener jeg er at den viser hvordan det borgerlige samfunnet reproducerer seg gjennom en idésfære som uttrykkes gjennom hjemmets funksjon, og særlig i henhold til barna og synet på oppdragelse. Wishman viser til hvordan en omfattende dannelseslitteratur med stor innflytelse fra blant annet Rousseaus pedagogiske verk "Emile" (1702), er med på å videreformidle idealer vedrørende kjønnsbestemte roller, og familiemedlemmenes funksjon innenfor familien. Gjennom en sosialiseringsprosess hvor et mål er å få "veltilpassede barn", med andre ord barn som lever opp til den "ideelle "borgerlige mennesketype"" (Wishman, 1983, s. 89) er både konkret opplæring innenfor et dannelsesideal og foreldrenes livsførsel som eksempel til etterfølgelse avgjørende. Dannelsesidealet fungerte som en rettesnor for mors og fars gjøremål, sosial omgang, plikter, utdanning og direkte oppdragende tiltak.²⁰ Dette underbygger en familieideologi innenfor borgerlige klasser i Norge som er i tråd med det borgerlige samfunn i resten av den vestlige kulturkrets.

3.2.2.3 Familieideologien i dagens samfunn

I boken *Diversity in Families* (2005) setter Maxine Baca Zinn og Stanley Eitzen en del utbredte forestillinger som eksisterer angående familien opp mot et økende mangfold i ulike familiekonstellasjoner. De stiller spørsmål ved om den amerikanske familien, bestående av mor, far og barn i harmonisk og trygt samkvem, er så harmonisk som den framstilles i mange sammenhenger:

Despite the problems resulting from the "family harmony" image, this is the model presented constantly to the public by science, in art, and by the mass media. Even more critical, it is the model used by our legal, social and psychiatric experts. The result [...] is that family is an "impossibly overloaded, guilt creating institution" [...] (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 10)

¹⁹ Wishman definerer borgerlig ut fra yrkesgrupper rangert fra blant annet direktører, leger, professorer og rektorer og innehavere av større bedrifter i det øverste sjiktet, og funksjonærer, håndverksmestere og kjøpmenn i den lavere middelklassen.

²⁰ Et interessant aspekt ved dannelseslitteraturen i Norge som Wishman finner er at litteratur om tema som "barnepleie" flyttes til avdeling for "husstell" i Norsk Bokfortegnelse mellom 1921 og 1925 (Wishman, 1983, s. 92-93). Dette gir assosiasjoner til koblingen mellom hjemmet og barneoppdragelse som felles ansvarsområde.

Forfatterens utgangspunkt er at familieidealer kan være misledende i forhold til realiteten. Men når de brukes som en standard for hvordan en familie bør se ut, skapes det potensielt problemer innad i familien. Baca Zinn og Eitzen beskriver tre distinkte oppfatninger av familiens funksjon; familien som en beskyttet sfære fra samfunnet rundt, familien som en arena for selvoppfyllelse, og familien som en byrde (*encumbrance*). De to første er positive forestillinger angående familien, mens den siste ser de som et anti-bilde på familiens funksjon.

Familien som en beskyttet sfære fra samfunnet rundt ligner i stor grad på det idealet som ble skapt på midten av 1700-tallet. Baca Zinn og Eitzen ser i dette bildet familien som en form for trygg havn fra en upersonlig verden: “the family as a place of intimacy, love and trust in which individuals may escape the competition of modern society” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 7). Kjærlighet og beskyttelse er de sentrale funksjonene til familien innenfor denne forestillingen. Til tross for at de ikke ser dette som et reelt bilde på hvordan familien fungerer men som en illusjon (som de skriver nådde sitt høydepunkt i den viktorianske æraen), påpeker de at dette er et bilde av familien som likevel henger ved oss i dagens samfunn. Et modifisert bilde av dette ligger i forestillingen om familien som en arena for selvoppfyllelse. De skriver at i dag er familien i større grad en arena hvor det kompenseres for det et menneske trenger, men som mangler i andre sosiale arrangement – intimitet, ”ekte” sosiale relasjoner, selv-aktualisering gjennom meningsfylte opplevelser: “*Duty has been replaced with the obligation to enjoy family life*” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 7). I en relativt ny forestilling om familien er familierelasjonene snudd til noe negativt. De nære båndene har blitt kvelende, heller enn trygge: “According to this view, domestic relationships look dangerously like an encumbrance, if not a form of bondage inhibiting the quest for a full experience of self.” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 8).

Alle disse forestillingene har røtter i den borgerlige forestillingen om familien som en avgrenset sfære med relativt stor autonomi i forhold til samfunnet. De innebærer dessuten potensielle problemer i det de ikke stemmer overens med realitetene. Å opprettholde forestillingen om familien som en trygg havn fra alle verdens farer kan være like anstrengende som forsøket på å bryte ut av den fordi den føles for kvelende. Større aksept for ulike familiesammensetninger, i det de blir mer vanlige, innebærer også at det finnes et reelt valg, et alternativ, som også kan føre til spenninger i en familie. Når det oppstår problemer, er det ikke gitt at den eneste løsningen er å opprettholde familien.

Disse forestillingene om familien kan videre utledes til en rekke mer distinkte myter som sammenfatter en familieideologi. “The Myth of a Stable and Harmonious Family of the

Past” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 10) innebærer et romantisk tilbakeblikk som tilsier at familieproblemer er noe relativt nytt. Dette impliserer dessuten ideen om at stabile familiestrukturer, i formen mor far og barn, er et gode. Men, som Baca Zinn og Eitzen påpeker, har det ikke nødvendigvis vært en realitet at familieideologien har stemt overens med de virkelige omstendigheter. Denne myten framstår dermed som et eksempel på hvordan et ideal kan legitimeres, og dermed videreføres på grunnlag om en forestilling om at dette har fungert tidligere. ”The Myth of Seperate Worlds” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 11) peker tilbake til en oppfatning om familien som en trygg havn. Dette har rot i en ide om et skille mellom en offentlig og en privat sfære. Denne myten underbygger også forestillingen om foreldrenes påvirkning på sine barn, uten å vurdere utenforliggende ”oppdragere” som for eksempel skolen og andre sosialt nettverk, samt massemedias påvirkningskraft. ”The Myth of the Monolithic Family Form” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 12) reflekterer forestillingen om en hvit, heteroseksuell middelklasse-far som forsørger, mor som husmor, og barna som bor hjemme innenfor rammene av en satt familiestruktur. ”The Myth of a Unified Family Experience” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 16) antyder at i egenskap av å være familie, oppfatter de ulike medlemmene familien på samme måte. Dette innebærer en idé om at et individ kan defineres ut ifra sin familie i forhold til hvilke behov, opplevelser og meninger individet har. ”The Myth of Family Consensus” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 18) er relatert til myten om en enhetlig familieopplevelse. Den innebærer at familien kan betraktes som en emosjonell enhet, og at dens struktur er bygd opp på grunnlag av et interessefellesskap mellom de ulike medlemmene, i forhold til avgjørelser som skal tas innad i familiestrukturen. Til slutt profetiserer ”The Myth of Family Decline as the Cause of Social Problems” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 20) viktigheten av familien som den best egnede strukturen å sosialisere barn innenfor til å bli egnede medlemmer av samfunnet. Forfatterne påpeker at disse mytene er bundet opp til en blanding av nostalgi, selektiv persepsjon og kulturelle verdier som også er knyttet opp til typiske trekk og realiteter angående familien. Men disse populært aksepterte forestillingene om familien aksepteres mer eller mindre ukritisk. Jeg mener at bildet nok er noe mer nyansert i henhold til hvilken grad disse mytene oppfattes som sanne. Men mytene har likevel en verdi i at de fungerer som ledetråder i en diskusjon vedrørende hva en familie er, om enn for kun å motbevise disse mytenes holdbarhet.

3.2.2.4 Familieideologi i Norge i dag

Baca Zinn og Eitzen baserer sine studier på den amerikanske familien. Selv om det er mange likheter til dagens samfunn i Norge, er det en del vesentlige forskjeller, særlig i forhold til

nyansene i det bildet som skapes i det offentlige rom (kunsten, massemediene, lovverket osv.). Kvinner er nok også i høyere grad deltakere i arbeidslivet i Norge, enn i USA. Det at Norge er en velferdsstat, betyr dessuten at en del av familiens oppgaver, i større grad enn i USA, er tilgjengelig gjennom offentlige tjenester.²¹ Men til tross for betydelige endringer i det norske samfunnet de siste 30 åra, er det mye som tyder på at den overordnede familieideologien i Norge i dag fortsatt har dominerende trekk fra kjernefamilieidealet som befestet seg samtidig med industrialiseringen og framveksten av det borgerlige samfunnet på 1700-tallet. Den amerikanske familieideologien har åpenbare røtter i dette synet på familien. Spenningene mellom to ulike regimer er i høyeste grad nærværende.²² Familieideologien i Norge i dag preges av aksepten av alternative familieformer. Spørsmålet er om ikke alternativene samtidig er med på å befeste noen stabile strukturer i familieideologien.

I sitt kapittel om familier og velferdsstat i *Det norske samfunn* (Frønes og Kjølørød red., 2003) oppsummerer Arnlaug Leira status quo angående familien i dagens Norge:

I løpet av de siste 30 åra er mødre og fedre blitt mer like med hensyn til tidsbruk i jobb og barnestell. Men i hovedsak er far fortsatt hovedforsørger – det framgår både av arbeidsmarkeds- og inntektsstatistikk og ikke minst av tidsbruksundersøkelser, mens mor fortsatt er hovedperson i barnestellet og biforsørger. (Leira, 2003, s. 278-79)

Hovedvekten i norsk familierett og lovgivning er lagt på ”relasjoner basert på ekteskap og avstamning eller adopsjon [...] og spesielt relasjoner mellom foreldre og barn” (Leira, 2003, s. 263). Familie består i hovedsak av ektepar med barn. Det er altså mulig å snakke om familierelasjoner hovedsakelig innenfor en kjernefamiliestruktur når det kommer til lovgivningen. Videre skiller Leira mellom den ”tradisjonelle” og den ”moderne” kjernefamilien. Den tradisjonelle er preget av en klar kjønnsmessig arbeidsdeling i omsorg og forsørgelse, mens i den moderne deler foreldrene mer likt på disse oppgavene. Omsorg og forsørgelse er blant familiens hovedoppgaver, og arbeidsdelingen mellom kjønnene på disse områdene avgjør om det er snakk om en tradisjonell eller moderne familie. Leiras tradisjonelle familie tilsvarer den borgerlige kjernefamilien.

²¹Se Syltevik (2000) for en diskusjon om velferdssatens betydning for familieinstitusjonen. Hun reflekterer over hvordan forholdet mellom arbeidsliv, velferdsstat og familieliv kan fortolkes på ulike måter. Blant annet kan relasjonen mellom velferdsstaten og familien både forstå familien som en sentral velferdsaktør som tvinger staten til å endre seg, og velferdsstaten som en tvingende og klam hånd som kontrollerer familielivet og prøver å styrke noen familiepraksiser på bekostning av andre (Syltevik, 2000, s. 14).

²² Brandt og Moxnes (1996) betegner sameksistensen av tydelig endringer med stabilitet innenfor familieutviklingen som en ”stille revolusjon” Brandt og Moxnes (red.), 1996, s. 7). Syltevik, (2000) problematiserer hvordan blant annet idealer vedrørende kjønnsfordeling av arbeidsoppgaver i hjemmet ikke alltid samsvarer med realitetene.

Under spørsmålet om hvordan familie ”gjøres”, legger Leira vekt på familiens funksjon som *husholdfelleskap* og *forsørgerinstitusjon*. Leira framhever familiens økonomiske betydning i samfunnet ved at økonomiske verdier overføres innad i familier i form av gaver, lån, og arv. Familien danner dessuten ramme rundt nære relasjoner, seksualliv og slektsproduksjon. Men familien er ikke minst rammen for en sosial og kulturell arv som spiller en viktig rolle for formingen av barns identiteter og mulighetsstrukturer. (Leira, 2003, s. 263-264). Synet på familien som en viktig faktor i formingen av barns identiteter ser jeg i sammenheng med hva Sennet skriver om det borgerlige forståelsen av barndommen som et separat stadium i livet, og Löfgrens fokus på den borgerlige programmering av individet gjennom selvoppfyllelse, selvdisiplin og en dypt forankret moralitet (se avsnitt 3.2.2.1).

Familier bestående av heterofile par med barn ser fortsatt ut til å dominere familiestatistikkene, til tross for at det har skjedd en økning i alternative familieformer. Gjennom de siste 20-30 åra har andelen barn som bor sammen med gifte foreldre gått ned, mens andelen barn som bor med samboende foreldre, og barn som bor med mor alene har gått opp. Ifølge Statistisk sentralbyrå bodde i 2007 74,6% av barna i Norge mellom 0 og 17 år med begge foreldrene, altså et ganske stort flertall. Av disse bodde 58% med gifte foreldre og 16,7% med samboende foreldre. Men dette er muligens ikke så merkelig gitt de biologiske forutsetningene som må til for å få barn. Det jeg synes er mer interessant er at blant barn som bor med enslige foreldre er det et betydelig større antall som bor sammen med mor enn med far. I 2007 bodde 21,7% av barn i Norge sammen med mor alene, og 3,7% sammen med far alene (http://www.ssb.no/emner/02/barn_og_unge/2007/tabeller/familie/fam0700.html). Dette gir meg en assosiasjon til oppfatningen av moren som den naturlige omsorgsperson innenfor et borgerlig ideal.

Per Olav Tiller (1986) har et interessant perspektiv på spørsmålet om omsorgsrollen innenfor familien. Han undersøker blant annet hvordan barns oppfatning av deres foreldres funksjon samsvarer med deres mødres antagelser om hvilke funksjoner barna tillegger mor og far. En av Tillers konklusjoner vedrørende denne undersøkelsen er at far og mor sine beskrivelser av deres roller som foreldre er preget av hvordan de selv ønsker å framstilles. Det er interessant ut ifra dette at et av Tillers funn var at barna i undersøkelsen gjennomgående tiller far en mer tradisjonell farsrolle enn det mødrene trodde de ville gjøre. (Tiller, 1986, s. 85-89) Tiller tenker seg at en av grunnene til dette kan være at mødrene har lært hva som er de ”riktige” svar ut fra rolle-forventning (Tiller, 1986, s. 89). Tillers undersøkelse peker på at mekanismene for hvordan endringene og de stabile strukturene innenfor familieideologien reproduseres er komplekse og mangesidige. På samme måte peker Smith og Ulvund (2004) på

at faktorer som medvirker til foreldres antagelser om hva som er viktig i barneomsorgen blant annet grunner i kulturelle forskjeller (Smith og Ulvund, 2004, s. 448-449). Tiller, Smith og Ulvunds understrekning av ytre faktorer når det gjelder valg vedrørende familiesituasjoner minner om at foreldres holdning til familieideologien er direkte innvirkende, om enn mer eller mindre ubevisste, på hvilke handlinger de som foreldre utfører blant annet i utøvelse av omsorg og oppdragelse. De viser også at foreldrenes bevissthet omkring familie ikke automatisk tilsvarer barnas oppfatning.

Til tross for at familier hvor barn bor med begge foreldrene innebærer en nedgang i gifte foreldre til fordel for samboende foreldre, ser det heller ikke ut til at *ekteskapet* formelt sett har mistet sin status. Konkubinatparagrafen, som gjorde det lovstridig å leve i samliv uten vigsel, ble først opphevet i 1972. Imidlertid gikk det offentlige samboerutvalget i 1999, etter å ha vurdert mange sider ved samboerskap, likevel *ikke* inn for generelt å likestille ekteskap og samboerskap på det privatrettslige området. Ekteskap gir blant annet automatisk gjensidig forsørgelsesplikt, og –rett, mens samboende må inngå en skriftlig avtale om dette, eller skrive testamente. I forhold til barn har dessuten gifte foreldre automatisk foreldreansvar, mens samboerforeldre må få registrert at de begge vil ha det. Den såkalte ”pater-est” klausulen er fortsatt virksom – når en gift kvinne får barn vil hennes ektemann automatisk bli oppfattet som far. Norske utvalgsundersøkelser viser i tillegg at samboerskap oppløses langt oftere enn ekteskap, også om partene har små barn. (Leira, 2003, s. 266-67). Liv Johanne Syltevik (2000) ser i sin undersøkelse på begrunnelser for ekteskap sammenlignet med samboerskap. Blant parene i undersøkelsen finner hun tre hovedbegrunnelser som brukes i forhold til å ha giftet seg eller å tenke på å gifte seg: ”1) den lovmessige relasjonen mellom far og barn, 2) ønsket om en legal ramme rundt samlivet som gir regler rundt et eventuelt brudd eller dødsfall og 3) ønsket om en stor dag for å feire forholdet” (Syltevik, 2000, s. 157). Syltevik påpeker at den siste begrunnelsen også var et hinder for å gifte seg både økonomisk (på grunn av lite penger) og innholdsmessig (fordi bryllupet var identifisert med en type romantikk enkelte par ikke identifiserte seg med). Begrunnelsen for å være samboere var hovedsaklig knyttet til argumentet om at det var en prøve av forholdet med tanke på ekteskap i framtiden og at ekteskap ikke var ønskelig – blant annet fordi de ikke så den store forskjellen, at det ble for komplisert i relasjon til barn fra tidligere forhold eller på grunn av dårlige erfaringer i tidligere ekteskap o.l. (Syltevik, 2000, s. 157). Selv om samboerskap har fått en framtrædende plass i norsk familiesammensetning ser det fortsatt ut til at ekteskapet, i alle fall *formelt* sett, sees på som det mest fordelaktige utgangspunktet for familiedannelse. Ekteskapets formelle status i

forhold til samboerskapet indikerer at også statlig regulering har betydning for valg av familiemønster.

Også når det gjelder kjønnsfordelingen av familieoppgavene antyder Leira at det ikke har skjedd en så voldsom utvikling i forhold til familieidealet som det først ser ut til. Hun skriver at ”I de siste tiåra har industrialismens modellfamilie tapt terreng, i det minste tallmessig” (Leira, 2003, s. 273). Forbeholdet består i at selv om sysselsettingsnivået blant kvinner i Norge nærmer seg mennenes, har de oftere deltidsarbeid, og har lengre avbrudd fra jobben da barna er små. Dermed får menn betalt for en større del av det arbeidet de gjør.²³ Det antydes langt på vei at det fortsatt er far som får rollen som familieforsørger, til tross for at det ikke er så åpenbart som tidligere. Det er også talende at det finnes et betydelig større antall alenemødre enn alenefedre her i landet. Leira ser i tillegg på holdningene i forholdet mellom velferdssamfunnet og familien, når det gjelder omsorg for barn. Leira skriver at ”I Norge er det stadig en ganske utbredt oppfatning at førskolebarn har det best om de er heime med mor” (Leira, 2003, s. 274). Undersøkelser fra det nordiske området midt på 90-tallet viser også at norske småbarnsforeldre i mindre grad enn danske og svenske opplever en alminnelig aksept for en familieform der mor og far deler forsørgeransvaret. Leira observerer dessuten at velferdssamfunnets politikk griper inn i familielivets organisering gjennom ordninger som foreldrepermisjoner og kontantstøtte. Leira ser dette som en tendens til refamilialisering av barneomsorgen ved at velferdsstaten griper inn i arbeidslivet og tilrettelegger for foreldres samvær med små barn.²⁴ Men i den offentlige anerkjennelsen av familien som forsørgerinstitusjon, ligger det implisitt et mer tradisjonelt familieideal. Leira påpeker at ved introduksjonen av kontantstøtteordningen var et ønske om foreldrebasert tilsyn ikke koblet med noe ønske om at den av foreldrene som var underrepresentert skulle bruke mer tid i småbarnsstellet. Det er imidlertid ikke nødvendigvis i det offentliges reformer at en forestilling hvor far er hovedforsørger og mor er hovedomsorgsperson ligger. Kjønnsnøytrale reformer kan ifølge Leira ha kjønnsulike virkninger.²⁵ Etter noen år mottok 70-80% av familier med barn i alderen 1-3 år kontantstøtte, men uten at den fikk betydning for foreldrenes tid med barna. Kontantstøttens mål om ”foreldres frie valg med hensyn til hvem som passer barna” ser, ifølge Leira, snarere ut til å befeste mors plass som den primære

²³ Se blant annet Kaul (1996) for sammenhenger mellom kjønnsfordeling i arbeidslivet og kjønnsrollemønstre innenfor familien)

²⁴ Leira (1996) presenterer begrepet statsfamilisme i forbindelse med velferdssatens inngripen i familiens område.

²⁵ Syltevik (2000) poengterer også hvordan tilsiktede kjønnsnøytrale rettigheter fungerer kjønnsspesifikt blant annet på grunn av kjønnssegregering i arbeidslivet (Syltevik, 2000, s. 149). Dette peker igjen på hvordan familieideologien også virker på grunn av prosesser som foregår utenfor familien

omsorgspersonen (Leira, 2003, s. 278). Jeg synes det er interessant å merke seg hvordan bevisste, vilde endringer gir seg uttrykk på denne måten gjennom aktiv statlig inngrepen. Reguleringer av typen ordninger som fedrekvote i forbindelse med fødselspermisjon, og kontantstøtte kan sees som en form for iscenesatte endringer i det sosiale, ved at en aktør går inn med helt konkrete tiltak for å forsøke å påvirke holdninger og innføre endringer.

Til tross for en vilje innenfor sosiologisk familieforskning til å understreke mangfoldet av familieformer, ser undersøkelser innenfor dette feltet ut til å stadig å peke på et familieideal bestående av mor, far og barn, hvor mor og far er gift og far er hovedforsørger, mens mor er hovedomsorgsperson. De endringene som har oppstått refereres stadig til i forhold til det tradisjonelle familieidealet, noe som i høy grad, mener jeg, befester dette idealets stilling, i beste fall om enn bare som referanseramme. I Leiras oppsummering av familieendring og politisk reform i 1990-åra konkluderes det med at ”Norske småbarnsforeldre møter utbredte sosiale og kulturelle preferanser for en familieform der mor er heime og far er hovedforsørger, forestillinger som småbarnsforeldre ikke nødvendigvis deler.” (Leira, 2003, s. 279). Syltevik er inne på noe av det samme der hun oppsummerer de opplevde ulikhetene mellom idealer og realiteter i forhold til rollene som mor og far. Hun mener at den dominerende familieideologien er skiftet ut, slik at nå er det den hjemmeværende mor og den fraværende og lite omsorgsfulle far som må begrunne sine valg. Likevel har ikke dette de samme konsekvensene i praksis som i idealet:

Selv om en dominerende ideologi om et komplementært foreldreskap i form av at mor er hjemme og far er på jobb er erstattet av idealet om et likestilt foreldreskap, eksisterer også idealer om et komplementært foreldreskap der mor mer enn far tilpasser lønnsarbeidet (litt) til omsorgen for hus og hjem. Samtidig som lønnsarbeidet er blitt en integrert del av moderskapet, har ikke idealene om hva barn har best av og kvalitetskravene til oppgavene mor tradisjonelt tok seg av, endret seg i samme grad. (Syltevik, 2000, s. 100)

Jeg mener det nettopp er forbeholdet om at idealer og forventninger ikke alltid stemmer overens med realiteter som peker på en aktualisering av problemstillinger rundt familieidealet som en illusjon. Syltevik konkluderer med at det er liten tvil om at livet består av mange valg og beslutninger og krever nye tilpasninger, men hennes studie:

gjør det samtidig klart at disse valgene og endringene skjer innen relativt stabile dypstrukturelle betingelser. Mange av de ”valg” som gjøres, oppleves dessuten av de som tar dem mer som styrt av nødvendighet og det en bør eller må gjøre (normative føringer) enn som valgsituasjoner en må/kan ta stilling til (Syltevik, 2000, s. 163)

Familieideologien kan slik betraktes som en form for normativ føring, enten det gjelder de endringer eller de stabile strukturer som ligger innenfor den, som dermed direkte innvirker på individers valg, og kanskje også til dels skjuler at det er valg det dreier seg om.

3.3 OPPSUMMERING

Det at vi er midt i en endringsfase når det gjelder hvilke familieformer vi organiserer oss i, mener jeg gir en indikasjon på hvorfor dette er et utbredt tema innenfor mer estetiske uttrykksformer i samfunnet, slik som teateret. Det er sannsynlig at behovet for ritualiseringer angående familieillusjonen øker i takt med de endringer som skjer i skjæringsfeltet mellom illusjonen og realiteten:

De mange nye familie- og samlivsformene viser til spenninger mellom individenes valg, og institusjonens forankring i tradisjon, rettsregler, forpliktelser. Samlivsbrudd og partnerskifte kan komme til å utfordre tradisjonell tenkning om ansvarlighet i forhold til familie. Spenningen mellom individuell utfoldelse og institusjonell forpliktelse skiller seg ut på mange plan, i forholdet mellom kjønnene, mellom generasjonene, og i møte mellom ulike kulturelle tradisjoner. (Leira, 2003, s. 279)

Det er dette som gir utslag i *ritualiserte begivenheter*; slik som teateroppsetningene av *Skugge av ein gut* og *Ned til Sol*.

4. FORESTILLINGER OM FAMILIEN I *SKUGGE AV EIN GUT* OG *NED TIL SOL*

I denne undersøkelsen ser jeg på hvordan institusjonsteatret kan betraktes funksjonelt i forhold til samfunnet. Jeg har ovenfor argumentert for hvordan en oppsetning ved et institusjonsteater kan betraktes som en ritualiserende begivenhet. I dette ligger det en forutsetning om at teateret er virksomt. Jeg vil her se på hvordan familieideologien stadfestes og problematiseres i norsk samtidsdramatikk. Som performative diskusjoner inviterer oppsetningene til deltakelse i en ritualisering av familieideologien gjennom et tilbud om innlevelse og refleksjon i de situasjonene som presenteres. I *Skugge av ein gut* framstår familieideologien som en ramme rundt individers identitetsbygging. Familieideologien problematiseres gjennom at forsøk på å bygge opp under et ideal kommer til kort av ulike årsaker. Gjennom en presentasjon av potensielle identiteter som kan betraktes i forhold til rolleforventninger innenfor familieideologien problematiseres familieideologien gjennom denne oppsetningen. Jeg vil i analysen av *Skugge av ein gut* konsentrere meg om hvilke muligheter for identitetsbygging og forandring av identitet det er som presenteres, hvordan familieideologien presenteres ut ifra de ulike identitetene som bygges i oppsetningen, og hvordan dette performativt kommer til uttrykk på scenen. I *Ned til sol* problematiseres familieideologien på en noe annen måte. *Ned til sol* framstår som en mer systematisk blottstilling av familieideologien som ideal, ved at alle tilløp til å leve opp til den snus til noe negativt. Familien i *Ned til sol* er strukturelt sett korrekt oppbygd i forhold til familieideologien. Især foreldrene i familien forsøker å opprettholde en familie i tråd med den. Men insisteringen på familieideologien får negative konsekvenser ved at det fører til at problemene i familien lukkes inne, og påføres individene i familien i egenskap av deres tilknytning nettopp til familien.

4.2 *SKUGGE AV EIN GUT*

Skugge av ein gut handler om Tom. I det stykket åpner er han fjorten år, og bor hjemme hos fostermoren Anna, da hans egne foreldre er døde. Gjennom en historie som blir fortalt ved stadige hopp fram og tilbake i tid, følger vi Tom og hans liv med Anna fra før han blir født til han blir tjue. Tom har vokst opp sammen med Anna etter at foreldrene døde i en ulykke da han var 13 år. Toms mor og Anna var nære venner fra barndommen av, og Toms mor bygde en tomannsbolig hvor hun bodde i den ene halvdel, og Anna i den andre. Når foreldrene dør flytter Tom inn i Anna sin halvdel. Tom vokser opp hos Anna, og etter hvert som historien

rulles ut, kommer Annas sterke morsfølelse for Tom fram, som en erstatning for det barnet hun selv mistet. Dette skjer parallelt med at forholdet mellom Tom og Anna utvikler seg, etter hvert som han blir eldre, til at de blir elskere. Slik blir Tom også en form for erstatning for mannen som Anna mistet. (Se mer utfyllende handlingssammendrag i vedlegg 1.)

I programmet til denne oppsetningen svarer dramatikeren Arne Lygre på spørsmål om han skriver om familien, siden rammen i *Skugge av ein gut* er familien. Han mener selv at han bruker familien mer som en setting for å snakke om noe annet: ”Det ligg sjølvstilt i kantane kva familien representerer av tryggleik, identitet, rotfeste – eller fråvær av dette. Men i *Skugge av ein gut* er det forholdet mellom Anna og Tom som er det viktige” (Lygre i program til oppsetningen av *Skugge av ein gut*, s. 13). Jeg leser Lygre dit hen at han betrakter forholdet mellom Anna og Tom som det viktige i form av at det er et forhold mellom to individer, uavhengig av familierelasjonene. Men jeg ser dette forholdet nettopp som et uttrykk for familie, i hvordan karakterene selv konstruerer en familie, eller en familieerstatning så å si, ut av det forholdet de har, nettopp som individer.

Jeg mener at familien er det som ligger til grunn for dramatikken i dette stykket her. Det er riktignok en ramme for de konfliktene som utspiller seg i dramaet, men jeg ser også denne rammen som direkte utløsende for en del av de konfliktlinjene som finnes i stykket. Forholdet mellom Anna og Tom blir ytterst spesielt nettopp på grunn av de forventninger mennesker har til hva slags ramme en familie skal danne rundt livene våre, og de spenninger som oppstår når forventningene ikke helt holder mål. Lygre uttaler at stykket handler om noe annet enn familien - en liten forskyvning av perspektivet og virkeligheten. Men hvilket perspektiv er det som forskyves og hvem er det som forskyver det?

4.2.1 Identitetsdannelse og –problematisering i *Skugge av ein gut*

I forestillingen legges det frem forslag til ulike identiteter som stadig står i konflikt med hverandre. Anna har én identitet som morsfigur for Tom, og en annen identitet hvor hun framstår som en mislykket mor i forhold til hennes oppfatning av en familieideologi. Samtidig opptrer hun etter hvert som Toms elsker, eller partner. Tom er både sønn av sine biologiske foreldre, han er sønn av Anna, og han er Annas elsker, samtidig som at han er en helt vanlig tenåring som er i ferd med å ta noen bevisste valg selv, i forhold til identitetsspørsmål. Det foreslås også alternative identiteter gjennom hvordan Toms mor problematiserer kombinasjonen av rollen som mor og som kjæreste til Toms far. I tillegg framstår morens nære vennineforhold med Anna som en kompliserende faktor ved at deres morsroller stadig er objekt for sammenligning, og i ferd med å tippe over i et konkurranseforhold. Nabodama

framstår også i lys av ulike identiteter. Hun har blitt forlatt av mannen sin, men dette har ikke nødvendigvis langvarige konsekvenser for henne som kvinne. Hennes kvinnelige identitet kan slik sett framstås som noenlunde stabil. Hun får dessuten en særskilt rolle i avslutningsscenen, hvor hun tar opp i seg de ulike rollene som de to øvrige kvinnene i stykket har spilt tidligere. *Skugge av ein gut* ser dermed ut til å framstille en rekke ulike identiteter, med flere identiteter innenfor hver rolle.

4.2.1.1 Anna

Anna's rolle som mor etableres allerede tidlig i det kronologiske forløpet, til tross for at det dramaturgisk sett er noe som underbygges etter hvert. Gjennom oppbyggingen av stykket, hvor scenene går parallelt lenger framover og bakover i tid, avdekkes fortiden gradvis etter hvert som stykket forløper. Annas morsrolle utdypes dermed gradvis mer og mer, samtidig som at den i annenhver scene problematiseres ytterligere, etter hvert som forholdet mellom henne og Tom også utvikler seg framover.

Kronologisk sett i forhold til tidslinjen i handlingen, ligger det altså allerede tidlig spirer til å se Anna i en morsrolle. Mens Toms mor går gravid med Tom, uttrykker hun til dels bekymring for hvordan hun enda ikke er blitt glad i barnet. Annas respons er å si at hun alltid har ønsket seg en gutt. Allerede her antydes det altså hvordan Anna framstår som en potensiell mor for gutten Tom, i stedet for hans biologiske mor. Dette underbygges videre ved at Toms første ord når han er ett år gammel, er Anna. Moren er bestemt på at det ikke er Anna, men mamma han sier, men det er ikke tvil om at det er Anna. Det er allerede lagt et grunnlag for at Anna og moren til Tom har et visst konkurranseforhold når det gjelder Tom.

Anna blir etter hvert som en slags ekstra mor for Tom. Hun mister sitt eget ufødte barn, men har mye ansvar for å passe Tom, særlig når moren er syk, eller skal være alene med faren. Toms nære, men kanskje også allerede da, motsetningsfylte, forhold til Anna kommer til uttrykk blant annet i en scene der Toms far skal ha Tom til å hoppe fra et stupetårn og ut i sjøen. Tom er redd, han tør ikke, men faren sitter der sammen med ham og mener dette er den eneste måten å lære seg å takle ting som er vanskelig. Dette er en tradisjon som Toms far ble utsatt for av sin egen far. Moren ser ut til å være uenig i dette, hun lar det bare skje fordi det betyr så mye for faren. Innerst inne er hun redd for at Tom skal drukne. Når Tom får høre at *Anna* ikke tror han kommer til å klare å stupe, motbeviser han dette ved å stupe, for første og siste gang. Han blir liggende urørlig i vannet, til moren og faren blir hysteriske fordi de tror han har drukna. Annas manglende tro på Tom er det som driver ham til å motbevise det. Når

Tom endelig svarer på foreldrene sine rop, sier han at han vil ikke dra til månen. Faren hadde sagt at det å hoppe føltes nesten som å dra til månen.

Jeg mener det er to motstridende identiteter som avsløres hos Anna gjennom forestillingen. På den ene siden har vi hennes identitet som mor, som hun aktivt jobber for å opprettholde innenfor hennes handlinger i henhold til en familieideologi. Tom er på sett og vis med på å bygge opp under denne ideologien, og dermed bekrefte Annas rolle som mor. Men opp imot dette stilles en identitet som den mislykkede moren. Anna som ser seg selv som en som ikke klarer å fullføre morsrollen. Dette perspektivet underbygges av flere episoder.

Blant annet har Anna vært gravid selv en gang, men barnet blir diagnostisert som sykt allerede før hun blir født, og dermed tar Anna abort. I en scene har Anna nettopp testet positivt for at hun er gravid. Hun snakker til barnet i magen sin og uttrykker redsel for morsrollen samtidig som at hun prøver å forsikre seg selv om at det kommer til å gå bra:

Anna reiser seg omstendelig, som om ho er høggravid, sjølv om magen er flat. Ho går bort og set seg ved den eine veggen. Ho byrjar å vaske den.

Anna:

Det kjem til å gå bra, med oss. Meg og deg. Eg kjem til å klare det. Alle andre klarer det. Kvifor skulle ikkje eg klare det?

Mor di klarer det. Ho klarer det fint.

(Skugge av ein gut, scene Minus 8)

Det er flere aspekter som kommer til uttrykk i denne scenen. For det første hvor ivrig Anna er etter å se seg selv i morsrollen. Allerede dagen etter at hun har tatt en positiv graviditetstest, framviser hun kroppslig hvordan hun forventer at graviditeten kommer til å utarte seg ved at hun holder seg for magen og fører seg som om hun er høygravid. Samtidig uttrykker hun redsel for at hun ikke kommer til å klare det. Men denne redselen forsøker hun helt fra starten av å døyve. Hvorfor skal ikke hun klare det alle andre klarer? Anna finner en trygghet i en familieideologi, fundert på hennes forestilling av hva en mor skal klare. Hennes referansepunkt er det hun oppfatter som "alle andre". Dessuten underbygges dette igjen av Annas handlinger. Både i hvordan hun fører kroppen sin, men også fordi hun i denne scenen har sydd en babysmekke til det ufødte barnet. I tillegg holder hun på å vaske veggene i det som skal bli barnerommet:

Anna held fram med å vaske veggen.

Anna:

Det er så mykje å passe på, med ein liten i huset.

Støv og drit og bakteriar og alt det ein berre han tenke seg. Ikkje i ein babyheim.

Det meste fell på ho som går heime.

Ei mor.

Hun gjennomfører visse handlinger i forhold til hennes forestilling av hva det innebærer å ha en familie, å være en mor. Hennes oppfattelse av morsrollen ligger dessuten forankret i en husmorrolle. Her gjenspeiles altså også det familieidealet som samfunnet forøvrig fastholder, med mor som primær omsorgsperson, og tilhørende hjemmesfæren.

I denne scenen avsløres familieideologiens stabile strukturer, i form av de idealer Anna setter som mål. Anna kan her betraktes som mor i form av den kjærlige, omsorgsfulle mor, som skaper trygghet og tar vare på og gjør i stand et hjem for sitt barn. Samtidig stiller Anna spørsmål til om hun klarer denne rollen. Hos Anna framstilles dette som usikkerhet i forhold til om hun klarer å oppfylle de idealer hun har satt seg selv. Hennes beskyttende gester overfor magen, som enda er flat, ser jeg som en omsorgsfullhet som nesten grenser til det parodiske. Anna går så dypt inn i rollen som den omsorgsfulle mor, at hun nærmest overdriver den. De handlingene hun gjør, blant annet ved å vaske veggen, gir assosiasjoner til mor som husmor, den som skal ordne i stand hjemmet. Samtidig uttrykker hun usikkerhet ved at hun stadig gjentar overfor seg selv at dette skal gå bra.

Annas tvil og usikkerhet kommer i oppsetningen dessuten til uttrykk i form av spillet. Jeg oppfatter Anna framstilt som en litt oppjaget, nærmest manisk karakter. Hun snakker rask og gjentagende i mange situasjoner, og handlingene hennes, slik som å vaske veggen, framstår som nærmest nevrotiske til tider. Jeg assosierer dette til hennes egen opplevde utilstrekkelighet i forhold til familieideologien. Det framstår for meg som en understrekning av at hun føler seg forpliktet, nærmest mot sin egen evne, til å leve i tråd med en familieideologi som sier at handlinger som å stelle huset, lage mat, ha omsorg for sine barn, er mors domene.

3.2.1.2 Tom

Tom på sin side finner allerede tidlig i Anna en andre mor. Hun deler til dels på morsrollen med Tom egentlige mor, som i perioder framstår som fraværende selv når hun er i live. Når Tom er 13 år dør foreldrene, og han flytter inn hos Anna. Han slites stadig mellom minnene om sin egen familie, den riktige familien, og Anna som ny mor. Mor-sønn forholdet mellom Anna og Tom er skjørt, og trues stadig med å rakne, men Tom bygger like iherdig som Anna opp om illusjonen om at hun er en mor slik en mor skal være. Tom er knust over at han ikke fikk sett moren en siste gang etter at hun dør. Dette understreker hans tilknytning til moren. Men det peker også på et savn som kanskje var til stede allerede før moren døde. I scenene fra før Toms foreldre dør, kommer det fram at Anna opptrer som en slags reservemor allerede da.

Toms egen mor sliter og med morsrollen, særlig i forhold til Toms far, og virker fraværende som mor i perioder, til fordel for hennes rolle som kone. Etter foreldrenes død forsterkes Tom's forhold til Anna som morsfigur; hennes rolle som mor er viktig for Tom, i og med det sterke savnet og tilsynelatende nære, men samtidig også, distanserte forholdet til hans biologiske mor.

Etterhvert utvikler forholdet mellom Anna og Tom seg mer mot å være elskere, men fortsatt er det en dimensjon av en mor-sønn relasjon inne i bildet. Kanskje i sterkest grad fra Toms side. Månemotivet fra stupescenen er for øvrig noe som dukker opp igjen også senere i tid, da Anna og Tom er på ferie. Han er nitten år. Han stirrer utover et månelignende landskap. I denne scenen tar han både et indre og et ytre oppgjør i sitt forhold til Anna. Hennes rolle er i ferd med å byttes ut av at han er forelska i ei jente han har møtt. Han forteller seg selv at han ikke er redd, men det faktum at han gir uttrykk for redsel gir publikum inntrykk av det motsatte. Gjentakelsen av månemotivet i denne scenen leder tankene inn på at det å være på månen, har sammenheng med å konfrontere ting som er vanskelig. Sånn sett er stupescenen med å underbygge Toms dilemma i det han som nitten-åring skal ta et oppgjør med hvilket forhold han har til Anna. Scenen ender med at han bryter med henne.

4.2.2 Familieideologi og identitet

Annas rolle som mor er altså underbygd gjennom stadige antydninger til hennes rolle som alternativ mor for Tom gjennom hele hans oppvekst. Dermed virker det også naturlig at hun tar over omsorgen for ham når foreldrene hans dør, da han er tretten år. Tom flytter inn hos Anna. Men hun kjemper stadig med et slags forventningspress til sin egen morsrolle. Forholdet mellom Anna og Tom som mor og sønn er et skjørt bilde, som begge jobber for å opprettholde til tross for at det stadig slår sprekker. For eksempel åpner hele stykket med en scene hvor Anna har glemt fjortenårsdagen til Tom. Han føler hele tiden en trang til å trøste Anna, og forsikre henne om at de "feilene" hun gjør som mor ikke har noen betydning. Sammen er de med på å bygge opp under en familieideologi. Dette kommer sterkest til uttrykk hos Anna, som stadig forsøker å gjøre "det rette", og å være en god mor. Hennes bilde av hva en familie skal være underbygger hun stadig gjennom å gjøre det hun oppfatter som *familiehandlinger*.

I feiringen av Toms bursdager kommer familieideologien spesielt til syne. På femtenårsdagen kommer Tom sent hjem. Anna har forsøkt å rette opp feilen fra året før ved å bestille en kake:

Anna:

Eg valde den ut sjølv. Det stod "Gratulerer med dei 15, kjære guten min". Før lysa rann utover.

Eg visste jo ikkje at...

Da eg sat her på rommet og tenkte at no er det tid for å tenne lysa. No kjem han. Han er jo alltid presis. Og da du ikkje kom likevel og eg sprang ned. Såg etter deg. Leita. Gløymde å slukke dei før dei var nesten nedbrende.

(Manus til *Skugge av ein gut*, scene 2)

Annas familieideal kommer til uttrykk gjennom denne kaka. Den blir et bilde på den lykkelige familien; mor og sønn feirer bursdag sammen med lys og kake. Handlingen Anna utfører ved å kjøpe kaken, og tenne lysene, kan sees på som hennes utførelse av familieideologien. Disse handlingene blir Annas måte å *gjøre familie* på. Kaken blir et symbol på familien, og når lysene renner utover er dette et bilde som forstyrrer Annas familieforestilling. Hun har tent dem i forventning om at Tom skal komme hjem presis, slik han alltid har gjort. Hun forholder seg til et mønster de har bygd opp seg imellom, noe forutsigbart, som at hun vet når han kommer hjem. Men da han ikke kommer hjem slukker hun ikke lysene. Hun lar dem brenne så lenge at de renner utover, og de ødelegger kaka. De rennende lysene kan dermed sees som et uttrykk for den lille perspektivforskyvningen som minner om at de er ikke en vanlig familie. Kaken viderefører dette bildet også gjennom Toms forsøk på å rette opp i feilen. Han kommer hjem og ser den ødelagte kaka, som framstår som et mislykket forsøk på å være familie. Hennes handlinger slo feil i forhold til å oppfylle familieideologien, men han forsøker å rette det opp igjen ved å si at kaka sikkert var fin, og at den sikkert er like god. Repareringen av kaka får dermed en dobbel betydning, ved at det også gir uttrykk for å gjenopprette illusjonen om familie:

Tom:
Den er like god. Kaka.

Anna:
Trur du?

Tom:
Hvis vi lagar ny krem.

Anna:
Ja?

Tom:
Kjøper fløyte. Vispar den. Tar av den øvste kremen på kaka. Stearinkremen. Legg på den nye.

Anna:
Ny krem. På kaka?

Tom:
Hvis vi kjøper fløyte.

Anna:

Vi kjøper fløyte!

Tom:

Dei kjøpte fløyte.

Anna:

Dei tok bilen.

Han visste at ho ikkje likte så godt å kjøre, men det nemnde han ikkje med eit ord. Ikkje ho heller. Det er da det minste eg kan gjere for guten min, tenkte ho. På bursdagen hans. Kjøre etter fløyte, utan å lage noko nummer ut av det. Det er da det minste.

Anna ser irritert bort på Tom

Berre fordi han ikkje kunne kome rett heim etter skulen.

(Skugge av ein gut, scene 2)

Det at de kjøper fløyte (og det offeret Anna gjør i den forbindelse ved at hun til og med kjører bil), kan i overført betydning leses som en måte å lappe sammen den familien de forestiller seg å være. I sin streben etter å gjenopprette familieillusjonen går Anna til og med så langt at hun kjører, selv om hun ikke liker å kjøre. I tillegg kommer det fram at hun innerst inne skylder på Tom for å ha ødelagt hennes forestilling. Det er fordi han kom sent hjem at hennes familieforestilling, hennes illusjon om familiehandlingen, ble ødelagt av at lysene rann utover og ødela kaka.

4.2.2.1 Roller i problematiseringen av familieideologien

Det er nærliggende å kommentere dette i forhold til hva Sennet skriver om personligheten som trussel mot familien på 1800-tallet, og troen på stabile roller innad i familien: "The nuclear family simplifies the problem of order by reducing the number of roles any person in the family must play [...] The less complex, the more stable; the less one has to cope with, the more one's personality can develop" (Sennet, 1992, s. 180). Dette idealet for kjernefamiliens funksjon blir trukket ett skritt lenger i forholdet mellom Tom og Anna. Annas kjernefamilie begrenser ikke bare antall roller hvert medlem må spille, det kutter også antall medlemmer. Konsekvensen er at Tom får to roller som ikke er forenelige fordi de skulle ha tilhørt to personer, i stedet for en. Resultatet blir at forholdet blir mer komplekst.

Nabodama fungerer på et vis som en slags katalysator for dette forholdet, i kraft av at hun er et nytt element i forholdet mellom Tom og Anna. Det er for det første nabodama som påpeker at 18-årige Tom begynner å bli voksen, og behandler ham som en potensiell kjæreste for det motsatte kjønn. I etterkant av dette blir forholdet mellom Tom og Anna seksuelt. Men dette skjer uten at noen av dem vil innrømme det. Familiebåndene mellom dem ligger der

fortsett som en hindring for at de kan ha et seksuelt forhold, gjennom den incestuøse antydningen. Dermed blir det seksuelle forholdet noe de ikke snakker om, ikke forholder seg til, det bare skjer:

Anna:
Hadde dei berre sovna? Kvelden før?

Tom:
Han hugsa ikkje heilt.

Anna:
Ikkje ho heller.

Tom:
Dei hadde gått heimover til hotellet, alle fire. Nabodama og den framande mannen også. Ho hadde kviskra til dei bak mannens rygg at ho trong rommet åleine. Berre den eine natta. Om ikkje Anna kunne overnatte inne hos Tom for ein gongs skuld?

Anna:
Det kunne ho vel.

Tom:
Kunne ho?

Anna:
Kunne ho ikkje?

Dei blir begge ståande tause ei stund.

Tom:
Han var full.

Anna:
Dei hadde drukke. Etter maten, og sidan i baren og så ... på rommet.

Tom:
Ein nightcap? hadde ho spurt.

Anna:
Ein siste, før dei tok kvelden?

Tom:
Jau da, svarte han. Dei hadde jo ferie.

Anna:
Dei hadde ingen andre å ta omsyn til. Ikkje så lenge Nabodama var opptatt med Pyramidemannen.

Dei kunne late dagane fare som dei ville.
Dei to.

Tom:
Ho og han.

Anna:
Guten min, hadde ho sagt. Store guten. Eller ikkje guten no. Mannen. Unge mannen.

Tom:

Han kjende handa hennar på magen.

Anna:

Ho var full.

Tom:

Det er dette dei snakkar om, tenkte han.

Gutane.

Det var dette han hadde drøymt om.

Nokon si hand.

Anna:

Full. Ved sida av han.

Tom:

Ikkje stopp, hadde han kviskra.

Ikkje stopp.

Anna:

Ho stoppa ikkje.

Dei er begge tause ei lang stund. Anna er på veg til å gå.

Tom:

Sovna dei berre, etterpå?

Anna:

Ho hugsar ikkje.

(Skugge av ein gut, scene 6)

Inntrykket av at Tom og Anna forsøker å fortrenge det seksuelle forholdet dem imellom forsterkes av det faktum at hele denne scenen hvor dette inntreffer for første gang foregår i tredje persons replikker. Tom og Anna snakker ikke direkte til hverandre, slik at det skapes et inntrykk av at dette er deres indre tanker som uttrykkes. Utad er de fortsatt som mor og sønn.

Familieideologien problematiseres dermed i forestillingen blant annet gjennom at Annas morsrolle ovenfor Tom glir over til at han blir den mannen hun mistet. Etter hvert som han blir eldre, glir deres forhold over til å bli seksuelt. Dette kan sees på som en måte for Anna å beholde Tom på, selv om han som en sønn holder på å vokse fra henne. På den andre siden sliter Tom med sitt bilde av Anna, som mor eller som partner, og likeledes hvem han selv skal være i forhold til henne.

Toms reaksjon her framstilles dessuten som reaksjonen til en pubertal gutt generelt. Det er dette de andre guttene snakker om. Hans ettergivelse til et seksuelt forhold med Anna blir i denne situasjonen forklart gjennom at han lengter etter en kvinne generelt. Det er bare noen sin hånd han har drømt om, og han tar det han får. Slik sett ser det ikke ut som at Toms seksuelle forhold til Anna er spesifikt bundet til henne som person, noe som også gjør det lettere å akseptere hvorfor han bryter med henne senere.

Etter hvert utvikler forholdet dem i mellom seg til at Anna reagerer mer og mer som en sjalu kjæreste i situasjoner hvor Tom viser interesse for andre jenter eller kvinner. Tom på sin side ser ut til å sterkere forholde seg til Anna som mor enn som kjæreste. For Anna består en familie av mor far og barn, og det skapes et tomrom hos henne som hun stadig prøver å fylle når noen av delene mangler. Tom er nå blitt en erstatning, ikke bare for det døde barnet, men for hennes døde mann, men Tom ser ikke seg selv på samme måte. Familieideologien problematiseres i dette forholdet ved at Anna bygger opp sin familie, med mann, og barn, men det er en skjevhet i dette som understrekes ved at det bare er ett menneske som oppfyller begge rollene.

4.2.3 Realismen som grep

Slik jeg ser det, ligger mulighetene for ulike former for identitetsskapning latent i stykket, gjennom dets beskrivelse av så mange ulike identiteter, samt problematiseringen av dem i forhold til hverandre. De ulike identitetene problematiseres dessuten i forhold til en familieideologi. Men hvordan realiseres dette i forestillingen? Jeg mener et av de viktigste aspektene her er hvordan realismen benyttes som et *virkemiddel* i forestillingen for å skape en effekt av identifikasjon i det som tross alt er en teater-fiksjon.

4.2.3.1 Huset som en ramme rundt familien

Scenografien er minimalistisk og stilisert. I de to hjørnene av scenegulvet nærmest publikum er det to forhøyninger, to lave, rektangulære plattformer, tilsynelatende av tre. På midten av scenegulvet er det lignende konstruksjon; en kvadratisk trebenk, med hyller under. Den er delt i to av et metallstativ, som går over midten på den. Alle disse forhøyningene veksler mellom å brukes som sitteplass, seng, og bord. Den midterste har dessuten hjul, og for hver ny scene snurrer Tom på den mens han forteller hvor mange år vi hopper fram eller tilbake i tid. For øvrig konstrueres scenografien av diverse lyseffekter, i scenene i foreldrenes hus er det et varmt, gult lys. I scenene mellom Anna og Tom er lyset noe kaldere. Det benyttes også lysprojiseringer. Projiseringen av et mønster som ser ut som fliser gir inntrykk av at alle befinner seg på bunnen av et tomt basseng. En annen effekt er projiseringen av et mønster som ser ut som om vann reflekteres på veggene.

I forestillingen blir publikum dessuten innlemmet i forestillingens verden på en enda mer konkret måte. Det er et stort, kvadratisk, grått scenerom som møter publikum. De fire veggene ser ut som de er laget av betong, og rundt omkring på veggene er det skrevet ord, slik som basseng, kjeller, pyramide og lignende. Langs tre av veggene er det stilt opp stolrader for

publikum. På den fjerde vegg er det en innebygd trapp som leder til toppen av muren. Slik strekker scenografien tematikken utover spillet, og inkluderer publikum i det som foregår på scenen både i psykisk og fysisk forstand. Murene kan konkret sees på som de ytre veggene for huset, som det stedet hvor det meste av handlingen utspiller seg. I en mer overført betydning kan murene betraktes som rammene for huset som igjen kan sees på som rammen for familien(e). Det er innenfor disse rammene at alle forestillingene om familien utspiller seg. Samtidig består disse rammene konkret av høye murvegger, noe som gir en følelse av innestengthet. Murenes tilstedeværelse kan også tolkes som rammene for familien, eller familiefeststillingene, og spille på en forestilling om at det er familien som er klaustrofobisk. Det interessante er at publikum inkluderes fysisk i dette ved at vi sitter innenfor scenografien på alle kanter. Dermed forsterkes også publikums rolle som deltakere i dette, ved at effekten som den omkransende scenografien gir, og ikke bare det som foregår på scenen, påvirker publikum direkte. Lyset, kombinert med scenografien, er med på å underbygge følelsen av at publikum dras inn i forestillingen. Da lysprosjiseringene framstiller veggene som veggene i et tomt basseng, inkluderer dette publikum. For meg gir dette ytterligere assosiasjoner til en følelse av innestengthet, å være på bunnen av et konstruert hull, med høye, bratte vegger.

Huset i seg selv blir også gjennom handlingen til en ramme for familiefeststillingene i form av at det kan leses som et symbol for de ulike konstellasjonene som befinner seg der. I den ene delen bor den tilsynelatende vellykkede familien, familien som både Tom og Anna måler sine standarder etter, når den forsvinner. I den andre delen bor Anna, som alltid mangler en del av det komplette familiebildet. Når foreldrene til Tom dør, og han flytter inn hos Anna, blir den andre halvdelens stående tomt. Når Anna fyller den delen av huset med en fremmed, når nabodama flytter inn til tross for Toms motvilje, reduseres bildet av Toms familie til fordel for Anna sitt bilde av den familien hun forsøker å skape. Men denne familiefeststillingen forblir ufullstendig, skjør, alltid litt forskjøvet i forhold til idealet. Hennes forsøk tramper dessuten stadig over Toms forestillinger av familie, ved at hun blokker ut hans minner om dem i streben etter å bygge deres nye familie. Dette kommer til uttrykk blant annet når hun pusser opp rommet hans før fjorten års dagen. Rommet blir en slags endelig stadfestelse av at det nå er hos Anna han bor, ikke i den delen av huset hvor han vokste opp med mor og far. Skjevheten i dette for ham understrekes når han påpeker at dette rommet er speilvendt. Det er ikke som det skal være. Anna på sin side holder fast på at dette er slik det skal være, og når Tom spør om de ikke kan slå ut veggen og inkludere hans gamle rom, insisterer Anna på at veggen er en bærevegg. Hvis den rives kommer hele huset til å rase

sammen. Jeg leser dette i overført betydning; skillet mellom den gamle og den nye familien må bestå.

4.2.3.2 Symbolbruken i forestillingen

Det som blir antydnet i scenografien er en form for stilisert realisme. Måten rommet er innrammet på vil jeg si er symbolsk, ved den effekten det gir ved å stenge inne både publikum og spillet. Men i det forhøyningene ute på scenegulvet brukes som seng, så er det et laken som understreker denne henvisningen. På samme måte fungerer det samme lakenet som duk, ut ifra hvordan det legges på, og det faktum at det brukes gjenstander, slik som en bløtkake, som er gjenkjennelig utformet. Selv om scenografien ikke viser detaljerte realistiske omgivelser, er det en stilisert realisme som gjør at det ikke er noen tvil om hva det henvises til av objekter og omgivelser.

I denne sammenhengen vil jeg komme litt nærmere inn på hva Eric Rothenbuhler skriver om bruken av symboler som et element i ritualer. Han tar utgangspunkt i Peirces (1932) differansiering av tegn i indekser, ikoner og symboler ut ifra hvilket forhold det er mellom tegnet, og hva det er de står for. Indekset viser direkte til det står for, ikonet ligner på det det står for, men ut ifra et mer generelt perspektiv, og symbolet er avhengig av en eller annen form for konvensjon i forholdet mellom tegnet, og hva tegnet står for (Rothenbuhler, 1998, s. 59-60). Rothenbuhler bruker blant annet fenomenet røyk som illustrasjon:

[...] indexial signifiers are directly dependent on their particular signified: This smoke signifies this fire [...] Icons, though, depend on a general pattern rather than a particular relationship: This smoke is like smoke in general. Symbols radically more so than icons, open a world of possibilities by breaking free of all particularities. (Rothenbuhler, 1998, s. 60)

Rothenbuhler skriver at symboler er det mest brukte tegnet i ritualer. For ham omhandler da ritualer noe generelt, i form av at symbolene henviser til en hel rekke tilfeller ved at de avhenger av konvensjon, vane, eller enighet. Men det generelle i ritualer må forstås som generelt i betydningen at det er det som gir mening til symbolbruken:

So ritual is about the general, in a significant way. Ritual action is action oriented toward transcendence of the particularities of the situation in which it is performed. A ritual situation is one constructed so as to offer transcendence of the particularities of the social circumstances surrounding it. (Rothenbuhler, 1998, s. 60-61)

Ut ifra dette kan måten Anna kler en trebenk med et laken på, og deretter forholde seg til trebenken, definere denne trebenken som en seng. Grunnen til at publikum oppfatter trebenken som en seng er at det er nærliggende å assosiere måten Anna rer opp trebenken på med måten det er vanlig å re opp en seng på. Men det å re opp en seng kan også sees

symbolsk. I forhold til en familieideologi som utgangspunkt for Annas handlinger er det mulig å tolke det at Anna rer opp sengen som en handling, innenfor familieideologien, som symboliserer omsorg. Dette symbolet som en konvensjon kan kobles til en forestilling av hvilke handlinger som regnes for å være del av det å drive en husholdning, og dermed relateres til tanken om familien som et husholdningsfellesskap. Jeg vil understreke at dette er mine subjektive oppfatninger av handlingen, men et symbol vil alltid romme et ulikt spekter av mulige assosiasjoner.

Et annet fremtredende eksempel på bruken av symboler er gjennom fødselsdagkaken, som jeg har skrevet om ovenfor. Kaken kan sees som et symbol på familien ved at den speiler en måte å *gjøre familie* på. Kake for å markere fødselsdager kan sees på som et uttrykk for omsorg – det er mat samtidig som det er en måte å vise at man setter pris på hverandre på. Kaken i *Skugge av ein gut* blir dessuten et symbol for den ødelagte, eller utilstrekkelige, familien, ved at den ødelegges når lysene renner utover.

4.2.3.3 Brudd i spillet og distanseringen av selvet

Jeg nevnte innledningsvis hvordan Plessner definerer *the conditio humana* som hvordan et menneske definerer seg selv på ved å se seg selv utenfra: "He seeks to appear in a distancing and distanced relationship and to observe and watch himself in his actions and behavior as if he were another" (Fischer-Lichte, 2004, s. 2). En slik form for distansering av selvet kommer direkte til uttrykk scenisk i *Skugge av ein gut* gjennom tilbakevendende brudd i replikkvekslingen, hvor dialogen foregår i tredje person. Selve spillet vil jeg karakterisere som realistisk. Hovedvekten er lagt på å skape troverdige relasjoner mellom karakterene, og spillet er realistisk i den grad at det utgjør gjenkjennelige måter å kommunisere på. Unntaket er disse tredjepersonsbruddene. Disse delene av dialogen framstår som noe karakterene tenker, men ikke våger å si høyt til hverandre. Hovedsakelig fortsetter spillet mellom karakterene på samme måte i disse bruddene, men av og til henvender de seg under disse replikkene også mer direkte mot publikum.²⁶ Dette grepet med replikkene kommer blant annet til uttrykk i scenen hvor Anna og Tom innleder sitt seksuelle forhold (se avsnitt 4.2.2.1). Hele denne scenen foregår i tredjepersonsreplikker, og gir dermed meg sterke assosiasjoner til

²⁶ Dette grepet gir åpenbare assosiasjoner til Brecht og hans *verfremdungsteknikk*, og stiller dermed spørsmål om dette stykket kan betraktes som episk i uttrykksformen. Selv om jeg ser likhetstrekk til Brechts *verfremdung*, mener jeg likevel at bruken av tredjepersonsreplikker i denne sammenhengen brukes på en litt annen måte. Disse replikkene bryter ikke med handlingen, i den forstand at relasjonene mellom karakterene spilles ut som før, til tross for det språklige grepet. Det varierer hvorvidt karakterene henvender seg direkte til publikum i disse sekvensene, og hvorvidt de fortsatt henvender seg til hverandre som før. Men da situasjonen i spillet beholdes mener jeg at dette grepet i oppsetningen resulterer i at publikum får nærere innblikk i karakterenes indre tankeprosesser, og at dette ofte bidrar til å underbygge situasjonene, framfor å bryte med dem.

splittelsen i identiteter som foregår i løpet av denne scenen. Det er her familierelasjonen morsønn settes på spill ved at det seksuelle forholdet mellom Anna og Tom oppfattes nærmest som et incestuøst forhold, til tross for at de ikke er i slekt. Setningen ”Dei kjøpte fløyte”, i scenen med den ødelagte kaka (se avsnitt 4.2.2), gir nok et eksempel på hvordan dette grepet benyttes i forestillingen. Setningene i tredjeperson er i større grad henvendt til publikum, selv om de også i noen anledninger uttrykkes som om de var vanlig dialog mellom karakterene. De ser ut til å uttrykke, for publikum, sider av karakterene som de ikke viser hverandre. De uttrykker ofte indre tankeprosesser. I dette tilfellet ser de ut til å understreke situasjonen. Det som kommer fram er at de sammen kjører for å kjøpe fløte, men Anna ser det som et offer fra sin side. Utad er hun med på å bygge opp under illusjonen om at de er en lykkelig familie, mens hennes indre tanker samtidig motarbeider dette ved at hun legger skylden på Tom for å ha ødelagt idyllen.

4.2.4 Fiksjonen som virkemiddel i problematiseringen av familieideologien

Det er altså en gjennomgående realisme i forestillingen, til tross for at realismen er stilisert. Bruken av realisme framstår dermed som et element av identifikasjon. Det er viktig å få historien fram, og elementene rundt, slik som scenografi, og den stilistiske oppbygningen av teksten, med tidshopp og dialog i tredje person, er estetiske rammer som likevel kretser rundt en troverdig historie, og gjenkjennelige mellommenneskelige relasjoner. Dette er spisset virkelighet, men likevel en form for virkelighet. Og det er denne stadige henvisningen til realismen i denne forestillingen jeg mener gjør den aktuell som et innslag i en offentlig diskurs angående familieproblematikken. Jo nærmere virkeligheten det er i form av realisme, jo mer tydelig framstår historien i denne forestillingen som en historie det er viktig at publikum identifiserer seg med. Betydningen av det som blir fortalt blir understreket ved at historien blir gjort gjenkjennelig gjennom realistiske virkemidler. Samtidig blir fiksjonen et virkemiddel i seg selv gjennom den distansen dette skaper til virkeligheten. Realismen og fiksjonen spiller sammen i teateret og skaper slik et rom for å diskutere intime problemstillinger offentlig.

4.2.4.1 Fiksjonskontrakten

I *Skugge av ein gut* er det ikke noe forsøk på å skjule at dette er en fiksjon. Stilistiske grep som tidshopp i handlingen, forenkling av scenografien slik at den blir antydende heller enn realistisk, og brudd i dialogen hvor skuespillerne snakker i tredje person, gjør at dette ikke framstår som et forsøk på å skape en illusjon. Samtidig benyttes en form for realisme, blant

annet i portretteringen av de mellommenneskelige relasjonene, som gjør at dette framstår som en fiksjon med et tilbud om identifikasjon for publikum.

Janne Risum skriver i artikkelen *Verden vil bedrages – At forske i at se på opført fiktion* (1993) om forholdet mellom ritual, fiksjon og illusjon. Hun ser blant annet en teaterhistorisk utvikling i forholdet mellom disse tre elementene. Hun mener at i det greske teater og i middelalderen var ritualet og fiksjonen to sider av samme helhet, som adskilles i renessansen til fordel for fiksjonen. Ritualet kobler hun til bruken av absolutte tegn, knyttet til gudene og mytene, metafysikken. I det greske og middelalderteateret er altså disse absolutte tegnene til stede som en sannhet på lik linje med kunstfiksjonen i teateret. I renessansen derimot seirer fiksjonen fordi de absolutte tegnene mister sin virkelighetsforankring, og blir i stedet til konvensjoner som gjenopptas i teateret uten den samfunnsmessige betydningen de hadde tidligere. Samtidig begynner det å skje en utskillelse av illusjonen, som ett av fiksjonens elementer. Risum skriver at i teaterfiksjonen spiller man på at forholdet mellom tegn og betydning er arbitrært, og at tegnet i prinsippet er utskiftelig. I teaterillusjonen derimot, later man omvendt som om dette ikke er tilfellet, og at tegn og betydning hører sammen empirisk. Risum påpeker at her ligner illusjonen til forveksling på ritualet med dets absolutte tegn.

Her er Risum inne på noe som i høy grad angår fiksjonskontrakten publikum aksepterer i det de går inn i et scenerom. En fiksjonskontrakt sier at det publikum ser utspille seg på scenen er fiksjon, men man tror midlertidig på det som en handling som foregår der og da. Å tre inn i et scenerom er dermed en bevisst endring av tenkemåte, perspektiv. Det ligger implisitt en forventning om at det publikum nå skal overvære krever en aksept fra publikums side. Risum skriver om fiksjonskontrakten at:

Fiktionsaftalen går jo netop også du på, at tilskueren accepterer at sætte sin sædvanlige virkelighedsopfattelse delvist du af kraft i et stykke tid, og i stedet åbne for et psykisk – eller om man vil: mytisk – rum, der unddrager sig en bestemmelse af sandt eller falsk, ondt eller godt [...] Vi forføres til at se noget som ikke er der – og så er det der. (Risum, 1993, s. 30/89)

Når man først har inngått en slik fiksjonskontrakt, og lysene slukkes i salen, gis historien som utspilles på scenen mulighet for å bli oppfattet som virkelig. Dersom det er snakk om en illusorisk forestilling aksepterer publikum, som Risum var inne på, å bli forført til en tanke om at det de ser på *er* virkelighet. Men selv innenfor teater hvor det er kunstfiksjonen som dominerer aksepteres dette av publikum som en handling som foregår i øyeblikket. Risum skriver om illusjonen at når den dominerer, blant annet i det naturalistiske teater hvor målet

var å skape en komplett illusjon, er fiksjonen likevel til stede, men som den skjulte forteller. Publikums rolle er likevel ikke uten en viss bevissthet og deltakelse i det de nå er med på:

[...] hvis naturalismens tilskuere sidder som var de tryllebundne, er det ikke fordi et ritual er i ferd med at forvandle dem, eller fordi et åpent spill med fiksjonen har spændt dem mellem komplimentære erkendelsespoler. De er verken forenede eller fordoblede. På den anden side er de heller ikke så passive, som kritikere av naturalismen ofte har villet gøre dem til. De er fordybet i en indre psykisk proces som illusjonen aktiverer og leder i en bestemt retning. (Risum, 1993, s. 29/88)

Uavhengig av hvilken type teater det er snakk om mener altså Risum at det kreves en viss aktiv deltakelse fra tilskuerne, og at teateropplevelsen innebærer en form for forandring hos tilskueren, om enn i ulik grad. Det er noe lignende Schechner er inne på i begrepene *transformation* og *transportation*. Begge innebærer en form for forandring, men *transformation* er en dypere og mer fullstendig endring, og er noe som forekommer i ritualer, mens *transportation* kan betraktes mer som en bevissthetsendring, og er i større grad den form for forandring som forekommer innenfor teateret. (Schechner, 2002, s. 63; 2003, s. 191-193).

Innenfor rammene av en fiksjonskontrakt kan den estetiske bearbeidingen av en tematikk ha rituelt endringspotensiale. Dette virker dessuten enda tydeligere i en slik form for antydende realisme som benyttes i *Skugge av ein gut*. Det kunstige i scenografiens stilisering, rammene historien presenteres innenfor, og de ikke-realistiske elementene i dialogen aksepteres av publikum gjennom fiksjonskontrakten. Slik blir den realismen som er til stede i forestillingen, til et virkemiddel som gir publikum sterkere assosiasjoner til en virkelighet utenfor teaterrommet. Fiksjonen får en symbolsk funksjon. Virkemidlene som formidler situasjonene i teateret er planlagt, veloverveid, og formet for å forsterke betydningen av historien som formidles fra scenen. Det er en slik teatervirkelighet fiksjonskontrakten gjør det mulig å akseptere. Bruken av realisme framstår innenfor dette som et virkemiddel for identifikasjon som drar tematikken ut fra scenerommet, og gir assosiasjoner til den virkeligheten som finnes utenfor.

Funksjonen av fiksjonen som virkemiddel gir meg assosiasjoner til Sennets begrep om sivilisasjon (se avsnitt 4.3.4). Sennet skriver om sivilisasjon i relasjon til hvordan personligheten har inntatt den offentlige sfære i den grad at sosiale relasjoner kompliseres gjennom et *intimitetens tyranni*. Sennet skriver: "Wearing a mask is the essence of civility. Masks permit pure sociability, detached from the circumstances of power, malaise, and private feeling of those who where them" (Sennet, 1992, s. 264). Jeg vil trekke denne tankegangen noe lenger og snu litt på det. Jeg vil foreslå at i et samfunn hvor nettopp personlighet og de intime områder av livet er såpass fremtredende som i vårt samfunn i dag,

kan teateret spille en rolle ved å bidra til å skape masker i håndteringen av intime problemer. Sennet bygger en strukturell bro mellom teateret og livet ute i det offentlige rom i det 18. århundre. Han observerer hvordan blant annet kleskoder på teaterscenen definerte karakterene i gitte roller, gjennom å vise deres sosiale rang og lignende, og hvordan disse kodene ble adaptert i det offentlige rom. Ved å kostymere seg ute på gata blant fremmede, sendte man tydelige signaler om sin person, og kontrollerte selv hva man ønsket å formidle. På denne måten omgikk menneskene i det 18. århundres offentlige rom hverandre i sivilserte former – ”maskene” fungerte som lett leselige retningslinjer i en masse av fremmede. (Sennet, 1992, s. 64-72). I dag derimot, har vi utviklet et samfunn hvor ”the terms of expression moved from the presentation of a mask to the revelation of one’s personality, of one’s face, in the mask one wore in the world” (Sennet, 1992, s. 261). Den offentlige sfæren har, som en konsekvens, forsvunnet, eller i beste fall endret betydning. Innenfor en slik tankegang vil jeg foreslå en mulighet for at teateret i dag fungerer som det stedet hvor intime problemstillinger *kan* tas opp på en uproblematisk måte, nettopp fordi dets fiksjonelle egenskaper fungerer som en maske, i overført betydning.

4.2.4.2 Anna som rituelt offer (Displacement activity)

Fiksjon, i form av en teaterforestilling kan også betraktes som en måte å gjennomleve situasjoner som er for risikable å prøve ut i virkeligheten. Schechner forbinder dramaets forekomst med samfunn hvor jakt er viktig. Hans hypotese er at jakt er en form for play/lek/spill som blant annet er strategisk, framtids-og krise-orientert, det innebærer vinnere og tapere, ledere og tilhengere og det har en begynnelse, midte og slutt. Schechner mener videre at jakt er en form for *playing* som vektlegger individuell handling eller handling innenfor mindre grupper, og teamwork. Det er ”scripted behavior”(Schechner, 2003, s. 108). Jeg mener at mange av de ovennevnte egenskapene er å finne i dramaets form, og Schechner forbinder direkte jaktens play-modus med dramaet:

In time, playing/hunting may generate the symbolic activities of ritual and drama. This transformation may be a function of what Lorenz calls “displacement activity”: when two conflicting impulses prevent each other from being activated a third action results [...] In humans, the conflicting impulses may be the wish to hunt people versus love bonds for members of one’s own species, culture or kin group. The displacement activity is a ritual or drama in which humans kill humans – but only “in play.” (Schechner, 2003, s. 108-109)

Uten å ta stilling til om dramaet *Skugge av ein gut* er et resultat av menneskers behov for å jakte, mener jeg at *displacement activity*, som en handling ledet ut av av to impulser i konflikt med hverandre, til dels er overførbart på tematikken i stykket. Publikum presenteres med et

galleri av ulike identiteter de enten kan ta til seg eller avvise. Deres eventuelle avvisning av noen av identitetene kan sees på som en form for *displacement activity*. Ved å gå i teater og bli presentert for ulike roller, gis publikum en mulighet til å gjennomleve og ta stilling til ulike situasjoner de muligens vil unngå i det virkelige liv.

Hvis *Skugge av ein gut* betraktes som en rituell begivenhet, hvor familieideologien diskuteres, kan utviklingen av Annas karakter betraktes som en form for *displacement activity*. Anna ender opp med å ta livet sitt. I forkant av dette har hun forsøkt å balansere sin relasjon med Tom med en forestilling om hva en familie består av, og betyr, for henne. Hun har gitt samme person rollen som både sønn og partner, noe som forsterkes av at hun føder Toms barn. Barnet kan betraktes som både en form for regenerering av de morsfølelsene hun hadde for Tom; nå er hun mor for en som fortsatt er en del av Tom, samtidig som det er konsekvensen av Annas forhold til Tom som partner, og dermed Tom i den manglende farsrollen. Men når Tom uteblir som far, og bryter kontakten fullstendig med Anna ved å selge huset, blir det umulig for henne å gjemme seg bak en illusjon om at hun og Tom kan utgjøre fullverdige deler av en familie. Konsekvensen av dette blir at hun tar livet sitt.

Gjennom Anna presenteres en hel rekke identiteter som alle er feilbarige. Annas død kan ut ifra Schechners hypotese angående *displacement activity* slik sett fungere som en form for rituelt offer. I konflikten mellom virkelige relasjoner og situasjoner, og illusjoner knyttet til en familieideologi, ligger det et behov for en løsning. Det som antydes i stykket er at løsningen muligens må være negativ for de involverte. Dersom dette er eneste mulighet, kan Annas selvmord fungere som en form for *displacement activity* i forhold til publikums eventuelle reelle konflikter på dette området. Gjennom Annas død på scenen, stilles publikum ovenfor en mulig løsning på problemet. Men da dette er en negativ løsning, som igjen ville generere ytterligere konflikt, kan publikum få utløp for det negative aspektet av konflikten gjennom å overvære Annas død, som kun er reell innenfor fiksjonen.

En slik overværing av negative hendelser gir assosiasjoner helt tilbake til Aristoteles' *Om ditekunsten*. I hans definisjon av tragedien – en etterligning av en alvorlig handling – vektlegger han at denne etterligningen er: ”en efterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnsstemninger til” (Aristoteles, 1989, s. 35). Målet for tragedien er å vekke frykt og medlidenhet hos publikum fordi dette renses, eller lutrer – det fører til *khatarsis*²⁷.

²⁷ Sam. Ledsaak skriver i en innledning til Aristotles tekst at det er vanlig å dele oppfatningene om hva *khatarsis* er i to grupper: Den ”medisinske” oppfatning ser vekkelsen av medlidenhet og frykt hos tilskueren som en form for renselse, ved at gjennomlevelsen av dette: ”befrir pasienten for et kroppslig produkt som ville volde besvær

Dette gjøres ved at karakterene gjennom et handlingsforløp styrtes i ulykke på grunn av en feil, noe som kommer til syne i et omslag. Den tragiske *virkningen* på tilskueren kommer når karakteren havner i ulykken på grunn av omstendigheter han eller hun ikke har styring over selv, og at det innebærer et element av identifikasjon: ”medlidenhet, nemlig, føler vi der hvor et menneske uforskyldt blir ulykkelig, frykt føler vi når dette mennesket ligner oss” (Aristoteles, 1989, s. 48).

4.3 NED TIL SOL

I *Ned til sol* er stykkets hovedperson 18 år gamle Dag, en alkoholisert og suicidal tenåring med en forkjærlighet for voldelige videofilmer. Familien består av den narkotika-avhengige moren Hege, forretningsmannen Anders er far, og storebror Ole er ved åpningen av stykket akkurat kommet hjem med sin kjæreste Anne, etter at han ikke har hatt kontakt med familien på flere år. Det dreier seg om en tilsynelatende velstående familie bosatt på Frogner i Oslo. (Se mer utfyllende handlingssammendrag i vedlegg 2.)

Familieideologien kommer tydelig til uttrykk gjennom dette stykket. Den synliggjøres gjennom en fullstendig vrenging av familieideologiens idealer. I stedet for at familien framstår som et trygt rom som til dels beskytter individene fra resten av samfunnet framstår den nærmest som en påtvungen ramme rundt de ulike individene, hvor problemene smittes fra det ene medlemmet til det andre gjennom familiebåndet. Faren som skal brødfø familien går hjemme for å passe på sin sønn og rusavhengige kone. Husmoren ligger hjemme på sofaen og er ruset. De to barna, sønnene som skal respektere og elske sine foreldre hater dem til den grad at den eldste har dradd hjemmefra uten å ha kontakt med familien på fire år, og den yngste har forsøkt å ta livet sitt to ganger. Familiemøtene blir familiekonfrontasjoner. Men likevel opprettholdes familieideologien gjennom dette stykket, ikke minst fordi det er referansepunktet til alle medlemmene, og fordi de forsøker å opprettholde en familie ut ifra denne referanserammen. Faren skjuler for familien at han ikke går på jobb om dagene. Moren forsøker å skape inntrykket av seg selv som en omsorgsfull mor i forholdet til sine sønner. Sønnene løser familiekonfliktene ved å rømme – Ole gjennom å reise bort, og Dag gjennom alkohol. Men de kommer likevel ikke utenom sin tilknytning til familien

Felles for alle karakterene i *Ned til sol* er at de prøver å tilpasse seg selv som individ til sin identitet som familiemedlem. Ole kommer hjem, etter å ikke ha gitt lyd fra seg på fire år,

hvis det ikke ble fjernet” (Ledsaak, 1989, s. 13). Den andre oppfatningen, som i stor grad tilskrives Lessing, er at khatarsis er en form for lutring; sinnsbevegelsene forandres og blir evner: ”den som ikke frykter noe, lærer frykten å kjenne, den som er engstelig blir styrket, den som ikke har medlidenhet, røres, den som flyter over av medlidenhet, blir nøktern” (Ledsaak, 1989, s. 13).

sannsynligvis for å kreve sin del av arven, bare for å ende opp i en ansvarskonflikt. Faren takler ikke morens rusproblemer, og forsøker å skyldes på Ole, i stedet for å se sin egen utilstrekkelighet i forhold til de valgene han har tatt i rollen som far. Dag er en suicidal, videoskadet, alkoholisert tenåring. Han framstår som en karakter som påføres en identitet, i form av hans rolle som offer for familien. Og moren lever i en drømmeverden, hvor hun ikke ser at hennes morsrolle er fullstendig ikke-eksisterende. I en gjennomgang av den mytiske amerikanske familien kommer Baca Zinn og Eitzen inn på en rekke framtrædende myter om familien (se avsnitt 3.2.2.3). Ved å lese *Ned til sol* i lys av en familieideologi, framstår stykket som en nærmest oppskriftsmessig problematisering av de familiemytene Baca Zinn og Eitzen gjennomgår. Ikke alle disse mytene er like framtrædende i *Ned til sol*, og jeg vil derfor i varierende grad ta for meg hvordan de kommer til uttrykk. Men jeg ser det som fruktbart å ordne min gjennomgang av familieproblematiseringen i *Ned til sol* ut ifra dem. Mytene er til dels overlappende, og henger sammen med forestillinger om familien som en trygg, beskyttende havn, avgrenset fra verden rundt og familien som den beste plattform for (selv)utvikling i omsorgsfulle omgivelser. Dermed er familieideologien som problematiseres i *Ned til sol* nært tilknyttet hovedlinjer i den borgerlige kjernefamilieforestillingen.

4.3.1 "Alt var mye bedre før" (*The Myth of a stable and Harmonious Family of the past*)

Myten om en tradisjonell familieform grunnet i en tanke om at dette har fungert godt tidligere, kommer i *Ned til Sol* indirekte til uttrykk gjennom forsøket på å holde familien sammen, mot alle odds. Allerede i første scene uttrykker moren Hege en ide om at familien er en ramme som krever en viss oppførsel som er gitt på forhånd. Hennes forventninger Anne, sønnen Ole sin kjæreste, baserer hun på de forventninger hun selv forholdt seg til i møte med sine svigerforeldre:

HEGE:

Nei. Her har du en kopp kaffe iallfall... Anne, søt jente han har skaffet seg han storebroren din, du. Men de burde vel stå opp snart, burde de ikke?

DAG:

Hva da?

HEGE:

Stå opp? At de burde komme og spise frokost?

DAG:

Klokken er ikke halv åtte ennå.

HEGE:

Nei da. Nei, vet jo det. Bare, ja, første gang jeg traff foreldrene til Anders. Passet jo på å vise meg fra den beste siden. Ville jo vise meg fra min beste side.

Hege uttrykker indirekte at det finnes regler i møtet med en familie man kanskje skal bli en del av, og hun stadfester dermed familien som en enhet. Det er viktig for en utenforstående å vise seg fra sin beste side. Gjennom dette hever Hege familiens status, noe som gjennom stykket gjør at akkurat denne familien framstår som fullstendig feilslått når alle problemene i familieforholdene avsløres. Ved å sammenligne Anne med seg selv, uttrykker Hege indirekte at "alt var mye bedre før". Dette uttrykker samtidig at hun vurderer sin familie på en skala som baserer seg på den status familien hadde tidligere. På denne måten kommer familieideologien til syne gjennom forventningene til familien som en enhet tilknyttet visse normer og regler, basert på tanken om at dette har fungert tidligere. Denne myten kommer dessuten til uttrykk, i overlapping med de påfølgende mytene, gjennom at familiebandene i *Ned til sol* oppfattes som noe viktig, noe som bør opprettholdes. Familiebandene defineres ut ifra en uuttalt fornemmelse av hva det vil si å være i familie. Et brudd på denne forutsetningen er blant annet at Ole forlater familien sin uten å gi lyd fra seg på flere år. Anklagene som rettes mot ham når han kommer tilbake forsterker inntrykket av at han har forbrutt seg mot en norm. Familieideologien kommer dermed til syne i *Ned til sol* nettopp som ideologi – en referanseramme som er definert, men uuttalt. Reglene og normene for familie framstår som en form for fortrolighetskunnskap.

Familien som en avgrenset enhet tydeliggjøres ytterligere gjennom Anne-karakteren. Hun framstår som en outsider, blant annet ved at hun ikke er bundet av de samme bandene som Ole ufrivillig lar seg styre av. Det antydes langt på vei at Ole kom tilbake ut fra økonomiske motiver og at det er Anne som har overtalt ham til det. Anne benekter dette overfor Anders når han konfronterer dette med henne. Men da det kommer fram at det ikke er noen penger å hente, er Anne klar til å reise. Ole ønsker også å dra, men styres i større grad av tilhørigheten til familien. Annes manglende tilhørighet som familie underbygger medlemmenes tilknytning til hverandre, både som en enhet, og som noe de ikke kan unngå fordi det er genetisk:

ANNE:

Ikke Anne meg mer nå... Ikke Anne meg. Jeg er ikke fra denne dysfunksjonelle suppa di...

Jeg er ikke en fisk som svømmer rundt i denne genedammen av en genedam...

(*Ned til sol*, scene 17)

4.3.2 Familien som belastning (*The Myth of Separate Worlds*)

Ideen om familien som en selvstendig enhet avsondret fra resten av samfunnet innebærer blant annet oppfatningen av familien som en trygg havn som beskytter medlemmene fra den skremmende verden utenfor. Dette henger videre sammen med et skille mellom en offentlig og privat sfære, hvor familien i den private sfære ble betraktet som en naturlig arena for omsorg, trygghet og beskyttelse fra samfunnets kompleksitet i det offentlige rom (se 3.2.2.1). I *Ned til sol* framstår den trygge havnen som en belastning, noe som kommer til uttrykk blant annet gjennom Oles motvillige forankring i familien. Hans forsøk på å bryte ut hindres av det faktum at han fortsatt er knyttet til de andre i egenskap av å være sønn og bror. Dette ser ut til å være på grunn av en slags motvillig kjærighet, mer enn at han drives av en pliktfølelse i forhold til sin rolle som dette. Han sier han hater sin mor, men hun er fortsatt hans mor, og han må forholde seg til henne som det. Det er innad i familien at problemene oppstår, fordi de som familie ikke kan bryte fullstendig med hverandre og dermed muligens redde seg selv. Dette gir sterke assosiasjoner til hva Baca Zinn og Eitzen skriver om forestillingen om familien som noe kvelende; "the family as encumbrance" (se avsnitt 3.2.3.3). Karakteren Ole bygger opp om dette bildet av familien som noe kvelende, en byrde og belastning for medlemmene på grunn av deres gjensidige avhengighet av hverandre. Ole presenteres blant annet som den sønnen som skulle ha virkeliggjort farens drømmer om å bli arkitekt:

ANDERS:

Så?

(Pause.)

Tegner du ennå?

(Pause.)

Har du holdt det ved like?

(Pause.)

Var flink, du... Genene mine.

Idiotisk, bare å se seg rundt her... Ta dette rommet, for eksempel... Totalt latterlig romløsning, hadde man tatt et vestvendt vindu, ville solen...

OLE:

Jeg har ikke tegnet på sikkert ti år.

ANDERS:

Synd.

Du hadde arkitekten i deg. Skulle gjort det. Blitt arkitekt...

OLE:

Ja, men det ble jeg ikke.

ANDERS:

Nei. Nei, jeg hører du sier det. Er ikke for sent...

OLE:

Kan ikke du bli arkitekt, da?

ANDERS:
Morsomt.
Jeg hadde, og dette vet du utmerket godt...

OLE:
Ja...

ANDERS:
...blitt arkitekt, hvis jeg ikke hadde tatt på meg ansvaret, drevet dette
entreprenørfirmaet til din bestefar videre.

(*Ned til Sol, Scene 7*)

Faren Anders har ikke blitt arkitekt fordi han har latt familieforpliktelsene gå foran hans individuelle drømmer, og overtatt familiefirmaet. I forventningene til Oles arkitekttalent ligger også forventningen om at han skal bryte ut av en familietradisjon, å drive familiefirmaet videre, og i stedet realisere seg selv og sitt talent.²⁸ I Oles brudd med familietradisjonen ligger det både en forestilling om familieforpliktelser som går i arv, samtidig som det illustrerer en familieideologi hvor individet på grunn av kjernefamilien ikke trenger å forholde seg til disse forpliktelsene. Denne familieideologien uttrykkes gjennom Anders sine forhåpninger om at Ole skal realisere sitt talent og bli arkitekt, og bryte med familiefirmaet, noe Anders selv ikke gjorde. Men arkitektdrømmen er ikke Ole sin drøm, men hans fars. Og Ole bryter med dette ved at han ikke blir arkitekt. Hans valg om å ikke bli arkitekt kan sees på som en del av hans oppbrudd fra familien. Med en gang han vender tilbake, vender også forventningene fra familien tilbake. Oles brudd med Anders sine forventninger, kan slik sees som en problematisering av en familieideologi basert i en forestilling om hvordan kjernefamilien fungerer som en arena for utvikling av individualitet. Sennet kommenterer det borgerlige idealet om programmeringen av individet, basert på blant annet en ide om selvutvikling (se avsnitt 3.2.2.1). Individualiteten som familiesituasjonen i *Ned til sol* legger opp til begrenses av familierammen, fordi individualiteten er definert av familiens forventninger.

²⁸ Dette gir assosiasjoner til kjernefamiliens brudd med en tradisjon hvor også yrker gikk i arv gjennom generasjonene. Sennet beskriver hvordan det ble vanskeligere å bedømme fremmede i det offentlige rom i det 18. århundre, blant annet som et resultat av at håndverkergildene mistet sin status. Det var ikke nødvendigvis noe sammenheng lenger mellom familiebånd og yrke: "Status breaks between the generations became more frequent; the inheritability of position succumbed to the creation of position, lower as well as higher" (Sennet, 1992, s. 59). I Ole sitt brudd med sin fars yrkesvalg ligger det en familieideologi med røtter i en forestilling om at kjernefamilien er spesielt effektiv i et samfunn preget av upersonlig byråkrati, sosial mobilitet, og arbeidsdeling. Ved å begrense antall medlemmer å forholde seg til, gjør kjernefamilien det enkelte individ mindre avhengig av familien som sosialt bånd. (Sennet, 1992, s. 177). Sennet påpeker at et slikt syn på familiens funksjon ikke er dekkende for å forklare kjernefamilien, og at det heller ikke stemmer at den var veldig utbredt i det 18. århundre. Forestillingen om kjernefamiliens funksjon i et industrialisert samfunn henger sammen med forestillingen om familien som en beskyttende sfære, fullstendig avskåret fra samfunnet rundt.

Bildet av familien som noe kvelende underbygges og utvides i denne oppsetningen av en scenografisk effekt, hvor det med jevne mellomrom kommer visuelle brudd i spillet. Da blir hele scenen mørklagt, og vegg for vegg bygges en skisse av et hus opp, ved hjelp av lyseffekter. Dette ledsages av rungende lyder av en stor og tung metalledør som lukkes igjen. Dette huset gir blant annet assosiasjoner til rollen som ”arkitekt” som tilknyttes Ole gjennom farens forventninger til ham. Arkitektmotivet speiles i Ole som hans forsøk på bygge den familien han ikke har. Huset som illustreres kan også leses som en understrekning av familien som innelukket, kvelende, noe som underbygges av de assosiasjonene lyden gir. Det kan og leses som en mer konkret henvisning til at all handlingen foregår innenfor huset fire vegger. Slik mener jeg at regien på denne spesifikke oppsetningen forsterker en forestilling av familien som noe inntengt som man ikke kan komme ut av. Det innelukkede knyttes dessuten spesielt til karakteren Ole. Dermed framstår hans identitet som en som forsøker å fri seg fra familien men er bundet av den. Oles ufriville tilknytning understrekes for øvrig av kontrasten til Anne, som i motsetning til Oles *forsøk* på å være en outsider, framstår som en reell outsider. I motsetning til Anne, som kan bestemme seg for å forlate familien, er Ole nødt til å få hjelp:

OLE:

Vær så snill og kom og ta meg av gårde, en eller annen!!! Jeg vil at noen skal komme og hjelpe meg! Jeg vil at noen skal komme og ta meg vekk herifra! For jeg klarer ikke dette lenger!!!

(*Ned til sol*, scene 18)

Men ikke en gang Anne, som tilsynelatende har vært den som har revet ham mest løs fra familien, ser ut til å klare å hjelpe Ole. Når hun returnerer med Ole til hans familie er det hun som distanserer seg fra den, mens Ole blir trukket inn i den igjen.

Bildet av familien som en form for tvangstrøye illustreres av huset også på en annen måte. Ole kommenterer at utsikten fra huset det eneste han forbinder med noe positivt:

ANNE:

Utsikten er det iallfall ikke noe å si noe på.

OLE:

Nei. Det er det flotteste med hele huset, på alle måter. Det er... var derfor jeg fikk sove før. Er derfor vi to alltid har gardinene fra.

(*Ned til sol*, scene 5)

Huset står også her som en ramme om familien og gir assosiasjoner til noe innelukket som man må komme seg bort ifra. Huset blir stående som et bilde på alt det negative Ole forbinder med familien.

Ole forlot familien sin for fire år siden, og når stykket åpner er han akkurat vendt tilbake. Det faktum at Ole dro gir i seg selv et bilde av denne familien som destruktiv. Å rømme fra familien ble for Ole den eneste muligheten til å forsøke å redde seg selv. Men det at Ole drar bidrar bare til å øke problemene i familien. Ole ofrer sin lillebror til fordel for sin egen frihet. Når Ole vender tilbake konfronterer Dag Ole med dette:

DAG:

Nei! Nei, nå skal du høre... Du skal høre på meg. Verdens største taper!
Hvordan kunne du! Du var broren min! Jeg har aldri skjønt det! Hvordan kunne du la meg i stikken på denne måten?!

OLE:

Fordi jeg hadde blitt spist levende her!!!
Den dagen jeg dro...
Vi kom hjem. Jeg var glad... Mor hadde vært ren i tre jævla dager, og så... Hva har den helvetes faren vår gjort?!
Han hadde bare gitt henne det jævla stoffet hun skreik seg blå etter...

(Ned til sol, scene 16)

Ole beskyldes også av faren for at han har økt problemene i familien ved å svikte Dag. Det at Ole vender tilbake gjør dessuten problemene enda verre. Familierammen framstår dermed i enda større grad som noe Ole ikke kan slippe unna, og som noe som er problematisk uansett hva han foretar seg. Hans forsøk på å unnsnippe fører til problemer for familien, og når han returnerer øker disse problemene ytterligere gjennom beskyldningen om Oles ansvarsfraskrivelse.

ANDERS:

Hva er det du er ute etter, egentlig?

OLE:

Er jeg ute etter noe?

ANDERS:

Du er her, er du ikke? Du er ikke kommet for å gjøre moren din ren... Du har ikke kommet hit for å spille kort og bryte håndbak med Dag... Tror du det bare er å valse inn som en jævla dampveivald etter fire år? Les leppene mine: Fire år, Ole! Tror du det? Hvem gir deg retten til det?

OLE:

Hvor tar du alt det hatet ifra?

ANDERS:

Morsomt at akkurat du skulle spørre om det...

OLE:

"It keeps me warm" ...
Jeg bryr meg om broren min...

ANDERS:

Er balanse her nå. Ikke ødelegg det.

OLE:

Du får ikke lov til å la ham også gå til grunne! Hører du det?! Hører du hva jeg sier til deg?!

ANDERS:
Jeg får ikke...?

OLE:
Jeg prøver bare å si at...

ANDERS:
Prøver? Prøver hva da? Hva faen prøver du på?

OLE:
Kan jeg få snakke ferdig?!!!

ANDERS:
Snart. I løpet av de fire siste årene har Dag prøvd, og da mener jeg virkelig PRØVD å få tak i deg... Han har prøvd i fire år!!! Ok?!
Surfet rundt på nettet etter adresser og telefonnummer og... jeg vet ikke hva.
I fire år, Ole!

OLE:
Jeg vet, men hva i heiteste helvete har det med saken å gjøre? Jeg er her nå.

(*Ned til sol*, scene 7)

Faren er opptatt av å beholde en slags balanse i familien. Det er ikke en bra familiesituasjon, men han forsøker i alle fall å holde familien sammen. Han skylder på Ole for at Ole sviktet både ham og Dag. Ole lot faren være alene med rusproblemene til moren. Og Dag forsøkte å ta livet sitt to ganger mens Ole var borte. Når Ole vender tilbake forstyrrer dette balansen i familiesituasjonen. Dette antydes også gjennom utviklingen i stykket. En konfrontasjon mellom faren og Ole fører til at Dag stormer ut og blir borte lenge. Mens han er borte får moren rede på at Anders har skjult fra henne at Dag har forsøkt å ta livet sitt. Når Dag til slutt dukker opp igjen, fører en tilsynelatende forståelse mellom moren og Dag til enda en konfrontasjon, denne gangen mellom Ole og moren, som ender med at Dag angriper moren, og dreper henne.

4.3.3 Familieforsørgeren, husmoren og de harmoniske barna (*The Myth of the Monolithic Family Form*)

“Invariably, the image is of a White, middle-class, heterosexual father as breadwinner, mother as homemaker, and children at home living in a one-family house.” (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 12). Den monolitiske familieformen – en familieforsørgende far, hjemmeværende mor og deres barn – kommer til uttrykk i *Ned til sol* i form av at det er på denne måten familien forsøker å fremstå utad. På overflaten er det bildet av en relativt velstående, vellykket familie som presenteres av familien i *Ned til Sol*: Far er familieforsørger med eget

firma, mor er hjemme og steller for sin hjemkomne sønn og kjæresten, og sin andre sønn, tenåringsen. Men det kommer raskt til syne at dette kun er en overflate. De forskjellige individene skaper seg en identitet ut ifra en monolitisk familieforestilling, og de definerer stadig seg selv ut ifra sin oppfatning av deres rolle i familien. Selv innad i familien skaper individene et bilde av seg selv ut ifra definerte roller. Hovedsakelig kommer dette til uttrykk gjennom foreldrene, Hege og Anders. Anders innrømmer ikke overfor sin kone, eller sønnen Dag, at han har sluttet å jobbe. Han later som han går på jobb om morgenen, men så blir han hjemme:

ANDERS:

Jeg er sjelden på kontoret lenger, men jeg fotfølger ham ikke på noen som helst måte. Jeg står opp om morgenen, spiser frokost, går meg en tur, venter til Hege har sovnet, og så - ja, så er jeg her, da. Som sagt, vi holder en form for balanse her... Ved hjelp av meg, så holdes det en viss balanse. En balanse vi... vi tre, vi som bor her... trives med på vårt vis. Ett eller annet. Det fungerer.

(Pause.)

(Ned til sol, scene 7)

Det er viktig for Anders å opprettholde en balanse i familien ved å opprettholde en illusjon av at han fortsatt er forsørgeren. Ved utad å beholde sin rolle som familieforsørger, bekrefter Anders til dels en forestilling om at dette skaper stabilitet i tilværelsen. Dette har flere dimensjoner. Hans nå tapte funksjon som familieforsørger har økonomiske konsekvenser, noe han skjuler fra resten av familien. Verdien i familiefirmaet er gått tapt. Måten dette avsløres på understreker hvilke konsekvenser dette har. På spørsmål fra Ole om hvorfor Dag ikke har blitt sendt til rehabilitering for alkoholproblemet sitt, røper faren at det ikke er noen penger igjen:

OLE:

Hvorfor har du ikke sendt ham vekk?!

Hvorfor har du ikke sendt ham av gårde på ett eller annet privat, eksklusivt sted, hvor han hadde vært i virkelig profesjonelle hender?

ANDERS:

Fordi det ikke er noen jævla penger og sende ham vekk for her, Ole!

Er ikke noen penger til å sende noens noe på private eksklusive... Er tomt her, Ole.

(Ned til sol, scene 17)

Ole beskylder Anders for mangel på handlekraft fordi han ikke har sendt Dag til behandling. Anders klarer å snu sitt svar på dette til en anklage mot Ole, ved å beskyldre ham for å være ute etter penger. Farens mangel på handlekraft forsterkes ytterligere av det faktum at det er på grunn av at han har gått hjemme at det ikke er noen penger igjen. Anders sitt forsøk på å opprettholde illusjonen om at han forsørger familien slår dermed dobbelt tilbake – både ved at

hans forsøk på å opprettholde stabilitet ikke har fungert, og at han gjennom det har ødelagt muligheten for at Dag kunne fått hjelp på en annen måte.

På samme måte er mors rolle i familien relatert til et bilde av hvilken rolle en mor skal spille. Det legges ikke skjul på hvorfor hun er hjemme om dagene, men det snakkes heller ikke direkte om det. Det bildet som framstilles av henne er en direkte motsetning av et husmorideal:

DAG:

Ok?

(Pause.)

Synes bare du skulle ringe noen, eller noe. Er ikke sunt for deg, det der.

HEGE:

Hva da?

DAG:

Mor...

HEGE:

Ja.

DAG:

Du lovte.

HEGE:

Hva da?

DAG:

Ikke noe.

HEGE:

Dag...

DAG:

Tid.

HEGE:

Tid?

DAG:

Du... Har for mye tid, bare. Noen ganger skal man gå glipp av noen timer søvn for å jobbe, rekke arbeidsoppgavene sine. Noen ganger skal man bli hoven rundt øynene, noen ganger skal man være tung i hodet, bekymre seg over ting.

HEGE:

Hadde jeg kunnet arbeide, Dag...

(Ned til sol, scene 1)

En hjemmевærende mor er etter idealet omsorgsfull, tar hånd om barna og styrer og tar hånd om hjemmet. Hege ligger på sofaen og sover det meste av dagen. Og det er sønnen og farens oppgave å ta hånd om henne. Hun framstiller seg selv som syk, men det er tydelig at denne "sykdommen" er selvpåført, i form av rusavhengighet. Dette bildet av Hege negerer et

morsideal blant annet i form av at det er hennes rusavhengighet som ligger til grunn for problemene i familien. Anders konfronterer henne dessuten med det faktum at hun ikke foretar seg noe:

ANDERS:

Er kanskje det du driver med når du ligger på sofaen hver dag? 4-5 timer hver jævla dag. Filosoferer? Er situasjonen den, at det jeg har tatt for snorking og sikling egentlig er kroppens reaksjoner på et sinnssykt krevende hjernearbeid?

(Ned til sol, scene 3)

Men denne konfrontasjonen fører ikke til noe.

Negeringen av Heges rolle som omsorgsfull mor kommer til uttrykk på flere måter. Rent scenisk etableres det gjennom det fysiske forholdet mellom Ole og moren. Hege kommer stadig med forsøk på å gi Ole klemmer, og andre omsorgsfulle kjærtegn, som jeg assosierer som moderlige. Men Ole unnviker alle hennes tilnærmelser på en brå og aggressiv måte. Ole utstråler av en blanding av sterk avsky og samtidig en viss sårbarhet, noe som i disse disse situasjonene får moren til å framstå nærmest som en overgriper. Bildet av et intenst hatforhold til moren uttrykkes dessuten flere ganger gjennom sønnenes replikker. Dette bygger seg opp mot slutten av andre akt, interessant nok utløst av en episode hvor Hege nettopp ser ut til å beherske et aspekt av morsrollen. Hun når tilsynelatende igjennom til Dag etter at hun har oppdaget at han er suicidal, og hun får ham til å slippe en flaske han har drukket seg full på:

HEGE:

Dag, jeg vet. Jeg skjønner deg. Jeg hørte... Jeg var så redd. Jeg hørte at du hadde gått. Må ikke gjøre noe sånt igjen, Dag.

Lover du?

Er jo meg, moren din. Er sikkert vanskelig for deg å skjønne sånt noe, men har man født et barn... Men ikke bare derfor. Du, se på meg, jeg har vært der. Jeg har også hatt lyst til å bare ... ja, ta det av meg. Livet. Bare... Ta livet av meg. Ta det av meg... Livet... Ja?

(Dag tar en drabelig slurk.)

HEGE:

Du...

Nå... Alt skal bli fint. Hører du?

ANNE:

Kan du vekke meg når jeg blir tørst, Ole?

OLE:

Hold kjeft!

ANDERS:

Skal vi ikke alle sammen bare ta og legge oss nå? Det er sent, vi har hatt en lang dag, det er en ny en for tur om noen timers tid.

HEGE:

Kan du love meg det, Dag?
At vi har en avtale, liksom?

ANDERS:
Kan vi bare... Kan vi bare ta dette i morgen?

HEGE:
Lover du meg det, Dag?
(Pause.)
Sånn at jeg kan få en god natts søvn også?
Ja?
Og så legger vi vekk den, ja...

(Hege tar flasken fra Dag. Setter den på bardisken)

HEGE:
Ok...
Har vi en avtale da, gutten min?
Du blir, og alt blir bra. Ja?
Flott!

(Hege slipper Dag, snur seg mot Anders).

HEGE:
Kommer du, Anders?

ANDERS:
Hva? Ja?

HEGE:
Vel, god natt da, alle sammen...
(Pause.)
Ser du Anders?
Så enkelt kan det være.
Så enkelt.
Skulle bare kommet til meg den gangen, kommet til meg med det samme.
Til og med det der *(peker på flasken)*
var ikke noe problem for meg.
Er noe annet med mor og sønn, skjønner du.

(Ned til sol, scene 17)

Heges triumf over at hun som mor klarer å løse situasjonen utløser en reaksjon hos Ole som uttrykker med ord det forholdet som har blitt etablert gjennom kroppsspråket mellom ham og Hege:

Mor?!!!
Er du blitt mor! Hæ?!
Når i helvete fant du ut at du skulle ta på deg oppgaven å være mor?!
Sier du at du er mor?! Hvem faen er du?! Hvem er du, mann!! Du har aldri vært noen mor! Hei! Jeg snakker til deg, din narkotiserte skjøge! To ting har du gjort, to ting... Du har latt deg bli pult av han der, og så har du latt hølet ditt gi slipp på Dag og meg! Hei! Hora deg, jeg snakker til deg, du går ikke når jeg snakker til deg! Du har stjålet alt fra Dag og meg, din fitte! Ikke mor Hege! Horetyven! Fitta deg, mann! Horehue, ja, det er deg! Skulle tatt og... Du er den personen jeg hater mest av... Jeg hater deg så intenst... Hvis du visste hvor intenst jeg hater deg, ikke et jævla obscønt ord er dekkende for...

(Ned til sol, scene 17)

Dette eskalerer i at Dag tar flaska som moren nettopp har overtalt ham til å sette fra seg, knuser den, og angriper moren med den. I løpet av siste akt dør hun av skadene.

4.3.4 Familien som emosjonelt fellesskap (*The Myth of a Unified Family Experience*)

Myten om at de enkelte familiemedlemmer opplever familien på same måte innebærer en idé om at alle i en familie har felles behov, opplevelser, og meninger. Ut ifra dette perspektivet betraktes en familie som en emosjonell enhet, uavhengig av de enkelte medlemmers individuelle behov. I *Ned til sol* framstår familiens emosjonelle bånd – deres tilknytning i kraft av å være i familie – som en ufrivillig, heftende tilknytning. Forventningen om at familien skal ha en felles plattform gjør at familiemedlemmene i *Ned til sol* knytter seg til hverandre på tross av deres negative innflytelse på hverandre. Familierelasjonene i denne familien defineres ut ifra at alle har et felles behov for å være i familien. Familiebåndene er i høyeste grad til stede, men de dreies til noe destruktivt.

Richard Sennet skriver at: "the family in our own century has become steadily more demanding. It is our only model for defining what emotionally "real" relationships are like" (Sennet, 1992, s. 220). Dette begrunner han med at vi i løpet av 1900-tallet har mistet skillet mellom det offentlige og det private: "the public itself has been erased from our minds and our behaviour" (Sennet, 1992, s. 220). Jeg vil si at stykket *Ned til sol* godt kan sees innenfor en slik tankegang. Det er de følelsesmessige båndene som i siste instans her knytter familiemedlemmene sammen. På tross av den dårlige innflytelsen medlemmene i denne konstellasjonen har på hverandre, så er de knyttet sammen i kraft av at de er i familie. Disse båndene vil jeg si er det mest følelsesmessig "ekte" de har å forholde seg til. Det er interessant å se dette i forhold til det Sennet betrakter som et problem i vår tid, nemlig uklarheten i skillet mellom det offentlige og det private: "Often against our own knowledge, we are caught up in a war between the demands of social existence and the belief that we develop as human beings only through contrary modes of intimate psychic experience." (Sennet, 1992, s. 263). Sennet skriver at sosiologer har kommet opp med et språk for denne "krigen", hvor samfunnets krav beskrives som det instrumentelle, og settes opp imot mer engasjerte opplevelser:

They speak of life in society as a matter of instrumental tasks – we go to school, to work, on strike, to meetings because we must. We try not to invest too much in these tasks [...] we make our life in them an "instrument", a means rather than a reality in which we make commitments of our own sentiments. Against this instrumental world, sociologists then contrast [...] a belief that when people are really feeling (affective), really alive to the present moment (holistic), fully disclosing themselves

(integrative) – in sum, when they are engaged – they are having experiences that are antagonistic to experiences of survival, struggle, and obligation in the world at large. (Sennet, 1992, s. 263)

Det emosjonelle aspektet av livet mener Sennet sosiologene knytter opp mot det som oppfattes som intime arenaer: "the family, the neighborhood, the life passed among friends" (Sennet, 1992, s. 264). Problemet oppstår, mener Sennet, når det personlige, emosjonelle blir det elementet som overtar i sosialiseringprosessen. Han mener dette er et resultat av mangelen på "sivilisasjon" i 1900-tallets samfunn: "I would define civility as follows: it is the activity which protects people from each other and yet allows them to enjoy each others company. Wearing a mask is the essence of civility." (Sennet, 1992, s. 264). Det usiviliserte er for Sennet at man tynger andre med sin emosjonelle personlighet framfor å opprettholde en distanse ovenfor fremmede som muliggjør sosial interaksjon uavhengig av det han oppfatter som intimitetens tyranni. Idéen om en krig mellom det instrumentelle og det emosjonelle, mellom det siviliserte og det usiviliserte, mellom samfunnet og psyken, mener Sennet reflekteres som en indre kamp i individet. Sennet kobler dette til et begrep om *play*. *Play* er for Sennet en måte mennesket forbereder seg til en form for estetisk aktivitet, nemlig playacting, som muliggjør sosialisering ut ifra et begrep om konvensjoner, eller visse, på forhånd gitte, handlinger i sosialiseringprosessen: "Play prepares children for the experience of playacting by teaching them to treat conventions of behavior as believable. Conventions are rules for behavior at a distance from the immediate desires of the self." (Sennet, 1992, s. 266). Nok et motsetningspar kommer til uttrykk her; nemlig evnen til å sosialiseres gjennom konvensjoner (hvilket innebærer en tro på disse konvensjonenes verdi), satt opp imot et krav om autensitet i framstillingen av en selv: "This intrusion in the last century burdened an expressive gesture to others with a self-conscious doubt; is what I'm showing really me?" (Sennet, 1992, s. 267).

I *Ned til sol* er det tilsynelatende ikke et klart skille mellom det instrumentelle og det emosjonelle. Familielivet, som skulle vært en sfære for emosjonelle, helhetlige, inkluderende opplevelser, er snarere preget av en fornemmelse av plikt. I denne familien er det "survival, struggle and obligation" som står i fokus. Alle tilløp til emosjonelle relasjoner i *Ned til sol* perverteres, i kontrast til et ideal om emosjonell nærhet som et gode:

The reigning belief today is that closeness between persons is a moral good. The reigning aspiration today is to develop individual personality through experiences of closeness and warmth with others. The reigning myth today is that the evils of society can all be understood as evils of impersonality, alienation, and coldness. The sum of these three is an ideology of intimacy: social relationships of all kinds are real, believable, and authentic the closer they approach the inner psychological concerns of each person. (Sennet, 1992, s. 259)

Familien kan sees på som nettopp den intime arena hvor forholdene er lagt til rette for slike relasjoner. Baca Zinn og Eitzen er inne på noe lignende i det de beskriver som forestillingen av familien som en arena for selvoppfyllelse: "Duty has been replaced with the obligation to enjoy family life" (Baca Zinn & Eitzen, 2005, s. 7). Men hva om det er nettopp i familien at de sosiale relasjonene er problematiske? Det er denne problemstillingen som settes på spissen i *Ned til sol*. Det er ikke bare vanskelig å nyte familielivet. Familielivet framstår som direkte destruktivt for individene. Forventningen om familien som en arena for nære mellommenneskelige relasjoner er selve problemet med familien. Familierelasjonene står sentralt i dette stykket, men hovedsakelig dreier de i negativ retning. Det er stadig tilløp til et øyeblikks nærhet mellom familiemedlemmene, men det ender alltid opp i tragedie. Far og Ole har en scene der de sitter i hver sin dype stol og snakker mann til mann, men dette ender i en voldsom krangel. Ole og Dag har et øyeblikk hvor de sitter og snakker om video, som i gamle dager, men dette avbrytes av at Dag beskylder Ole for å ha sviktet ham. Og det er tilløp til nærhet mellom mor og Dag, som ender med at han tar livet av henne. Ikke en gang Anne, som en outsider til denne familien slipper unna. Etter å ha sett på barnebilder av Ole sammen med moren, kommer faren inn, hvorpå han beskylder henne for å være drivkraften bak at Ole kommer hjem for pengenes skyld, og kaller henne en hore.

De skakkjørte emosjonelle relasjonene i familien problematiseres i stor grad gjennom Dag. Han er den karakteren vi tilsynelatende får se flest sider av, gjennom bruk av monologer som gir et innblikk i Dag utover det som kommer til syne gjennom dialogen. De to mest framtrepende aspektene ved Dag ser ut til å være stadige henvisninger til å være alene, og en tilsynelatende voldsforherligelse, som kommer til uttrykk gjennom hans stadige filmsitater og det faktum at det alltid er de mest voldelige delene av filmene han framhever:

DAG:

Alene... Alltid alene... Under sexakten er du alene... Du presser ditt kjøtt inn i et annens kjøtt, men du gjør det alene... Du gjør ditt, hun sitt... Du fødes alene, lever alene, dør alene...

En dag vil du fortelle englene i himmelen at aldri så du ondskap så personifisert "as in the face of the man who killed you"...

Faen veit jeg, det er nå iallfall det Vincenzo Coccotti forklarer Cliff etter at Cliff har fått Vincenzo Coccotti i...

"A vendetta kind of mood", det etter å ha presentert seg som "I'm the Anti-Christ"...

(*Ned til sol*, scene 6)

Gjennom Dag presenteres et bilde av individet som ødelegges gjennom de destruktive familierelasjonene. Dag framstilles som det mest tydelige offeret, den yngste sønnen, den alle prøver å beskytte, men på mange måter er det han som tar mest skade av situasjonen. På

denne måten skapes hans identitet av de øvrige familiemedlemmenes feilgrep. Dette reflekteres gjennom den dobbeltsidige måten han blir presentert på for publikum. Publikum gis en mulighet til å bli kjent med Dag på en annen måte enn de andre rollene gjennom hans monologer. Slik framstår han som protagonist. Samtidig skjules personen Dag bak stadige filmsitater og filmreferanser. Dermed blir den mest utdypede framstillingen av en karakter i stykket noe distansert, samtidig som det gir inntrykk av å gi en nærmere beskrivelse av ham som person og peker på hans rolle som hovedperson. Publikums tilbud om ”intimate experience” gjennom figuren Dag, sløres av at han framstår som en identitet skapt av andre. I løpet av stykket framstår hans identitet som resultat av mors rusmisbruk, fars manglende handlekraft, og brorens ”svik” da han forlater Dag. Vi får aldri direkte høre Dags syn på seg selv. I stedet maskeres han bak de filmene han uttrykker seg gjennom.

Isenesettelsen underbygger bildet av Dag som et individ og som protagonist. Forestillingen åpner med at Dag står helt til høyre på scenen med spottlys. Vendt mot publikum ser han på en film som projiseres på bakveggen. Lyden av replikkene på filmen er på, samtidig som Dag skyggebokser og sier replikkene fra filmen. Dette gjentar seg som små brudd flere ganger i løpet av stykket, både med bilder fra filmen projisert i svart-hvitt på bakveggen, og med andre bilder projisert på samme måte. Dette skjer i partier hvor Dag har monologer og biter hvor han uttrykker sitt indre gjennom å se på film. Dag som person underbygges også scenografisk. Dette skjer i form av at det kun er Dag som beveger seg over scenekanten. Foran scenen etableres et rom hvor det utelukkende er Dag som opptrer. Her står det en stol, og trappa skjuler flere luker hvor Dag har tingene sine. Disse blir effektivt brukt ved at han ofte slamrer dem høylytt igjen, og dermed materialiseres hans følelser. I den ene luken er et kamera som Dag snakker til slik at ansiktet hans blir projisert i svart hvitt opp på bakveggen (på samme måte som filmene – første gang kommer faktisk ansiktet hans til syne over en projisering av Christopher Walken og Christian Slater i filmen *True Romance*). Slike virkemidler peker på Dag som hovedpersonen. Det er ham vi får se flere sider av. Han er den eneste som opptrer uten at noen av de andre i familien er til stede, og vi får dermed glimt av ham som individ, ikke bare familiemedlem. I monologene henvender Dag seg dessuten direkte til publikum. Disse bruddene framstår som episke, og gir sterke assosiasjoner til Brechts *verfremdung*.²⁹ Bruddene underbygger Dags perspektiv på, og rolle i, familien.

²⁹ Bruken av de episke elementene framstår som nærmere Brechts *verfremdung* i *Ned til sol* enn bruddene i *Skugge av ein gut*. Dette er fordi bruddene i *Ned til sol* i større grad bryter med den øvrige formen i oppsetningen enn tilfellet er i *Skugge av ein gut*. I *Ned til sol* er fiksjonen mer lukket, gjennom bruken av en fjerde vegg og en aristotelisk oppbygning. *Ned til sol* følger en klassisk dramatisk oppbygning og avgrensing, i forhold til tid, sted

Samtidig framstår Dag som hovedperson ved at han defineres gjennom resten av familiens forskyvning av ansvar. Alle framstiller ham som et offer for familiesituasjonen, men legger skylden på de andre familiemedlemmene. Dags identitet framstår kun i form av å være skapt av familien. Slik frarøves også publikum indirekte muligheten til å oppleve familien i form av intime relasjoner, under et skinn av å ha fått et tilbud om nettopp dette.

4.3.5 Plikt, skyld og ansvar (*The Myth of Family Consensus*)

Myten om at en familie har felles interesser innebærer enighet om hvordan maktstrukturene skal fordeles innad i familien. Dette innebærer et spørsmål om plikt. Og hvis noe går galt; et spørsmål om hvem har skylden for problemene og hvem som har ansvar for å rette dem opp igjen. De ulike medlemmene av familien i *Ned til sol* forskyver gjennomgående spørsmålet om skyld og ansvar over på hverandre. Samtidig har de en overbyggende holdning om at de har en plikt, som familie, å opprettholde familien. Ingen ønsker å ta ansvar for hvorfor situasjonen i familien er blitt sånn som den har blitt. I den grad medlemmene selv føler at de har tatt ansvar og forsøkt å gjøre noe, er det på bekostning av dem selv og deres individuelle situasjon, og på grunn av deres pliktfølelse.

De første beskyldningene kommer til uttrykk i forholdet mellom Ole og Dag. Dag forsøker å forholde seg distansert imot Ole, men føler at Ole har sviktet ham ved å være så lenge borte, for så bare å dukke opp plutselig igjen, når det egentlig er for sent:

DAG:
Hvorfor er du her, egentlig?

OLE:
Ja men faen heller, da? Jeg...

DAG:
Ja?

OLE:
Nei...

DAG:
Nei?

OLE:
Hold kjeft!
(Pause.)
Her kommer jeg hjem en tur, bare...

DAG:
En tur, ja. Safari? Faen var det du trodde, da? Du tar med deg ei jævla fitte hjem...
Skal vi bukke og klappe, eller bare stønne med i kor?

og persongalleri. Dermed framstår de episke elementene her desto sterkere som brudd, og understreker framstillingen av Dags perspektiv som en kontrast til framstillingen av de øvrige karakterene.

(Ole slår Dag rett i nesa.)

OLE:
Unnskyld.

DAG:
Går greit det, Ole. Har slått meg før, du.

OLE:
Jeg har vært dum, ingen som sier noe annet.

DAG:
Dum?

OLE:
Jeg prøver bare...

DAG:
Dum?! Har ikke vært dum, du!

OLE:
Ta og hør på meg...

DAG:
Du har vært for treig!

OLE:
Da jeg traff Anne...

DAG:
Du er fire år og en kortstokk for seint ute!

(Ned til sol, scene 3)

Dag har en viss forventning til Oles rolle som eldre bror, som han mener Ole har brutt med da han reiste fra familien og ble borte i flere år. Det kommer og fram senere i stykket at Dag har forsøkt gang på gang å få tak i Ole i denne perioden, uten å lykkes.

Skyld, eller ansvarsspørsmålet kommer også til uttrykk i forholdet mellom Ole og faren Anders. Ole skylder på Anders for at Dag har blitt alkoholisert, mens Anders forsvarer seg med at han har i alle fall vært til stede. Anders mener Ole må ta sin del av ansvaret fordi Ole sviktet sin oppgave som rollemodell for Dag ved at han dro sin vei. Anders innrømmer at alt er ikke bra i familien, men han har gjort det han makter å gjøre, nemlig å skape en form for balanse i tilværelsen. Anders har hindret Dag i å ta livet av seg to ganger. Dette har resultert i at han ikke er på kontoret lenger, fordi han føler han må se etter Dag. Han har heller ikke fortalt kona om dette. Fordi hun stadig ruser seg ser ikke Anders hvordan han kan ta opp problemene med sønnen med henne. Forholdet mellom Anders og Ole preges av at de forventes å være ansvarspersoner, men de beskylder hverandre for ikke å fylle det ansvaret. Ole dro, og Anders strekker ikke til i hans forsøk på å rette opp feilene i familien. Dette

forholdet illustreres blant annet av at første gang Ole kaller Anders far, er etter moren har blitt sendt på sykehus i siste akt. Dette framstår til dels som en appell fra Oles side til deres samhörighet som familie. Samtidig bruker Anders dette mot ham. Ordet "far" får en hul klang i takt med at Anders skyver sitt ansvar over på Ole, og distanserer seg fra situasjonen:

OLE:

Far. Ser du... Vet du hva det er som har skjedd?!

ANDERS:

"Nei, jeg er så traumatisert at jeg ikke skjønner noen ting."

Ja! Jeg vet hva som har skjedd.

Du har i løpet av 17 timer klart følgende: Drepe moren din. Få lillebroren din til å bli drapsmann. Og for hva?

Penger som ikke var her i utgangspunktet.

OLE:

Pappa!

ANDERS:

Pappa nå? Når i helvete ble jeg "Pappa"... Pappa hva da?

OLE:

Jeg har ikke... Er ikke jeg som...

ANDERS:

Selvfølkelig. Jeg er ikke dum...

Ser jo ikke ut som om det var deg, ettersom det var Dag som liksom gjorde det...

OLE:

Hvor faen tar du alt det hatet ditt ifra?!

ANDERS:

Har vi ikke vært innom dette tidligere i dag? Er alt dette en reproduksjon? Er det? Er vi tomme...? Er vi så kjedelige at vi ikke en gang etter denne dagens forløp klarer å komme med noe nytt? "Tegner du ennå?" Spør du meg, er denne romløsningen latterlig, hadde man benyttet seg av et vestvendt vindu, ville solen...

OLE:

Jeg... Dette er ikke min skyld!!!

ANDERS:

Jeg legger meg nå... Blir vel snart vekket av blålys.

(Ned til sol, scene 18)

Det at Anders bruker arkitektmotivene kan leses som en forsterkning av forholdet dem imellom – det underbygger distansen ved å vise til at sønnen ikke har levd opp til farens drømmer.

Skyldspørsmålet rettes dessuten i siste instans mot moren Hege. Det ser ut til at det er moren Heges rusproblemer som er utgangspunktet for at ting har gått galt i familien. Begge sønnene anklager henne for å ikke ha opptrekk som mor for dem, og for å være grunnen til problemene i familien. Anders mener også at hun burde forsøke selv å gjøre noe med sin

situasjon. Heges forsvar er å anklage Anders for å ha ødelagt familien ved å skyve Ole ut fra den:

HEGE:

Hva da? Guttene våre er kommet hjem, Anders!
Er ikke det bra? Nå blir jo alt bra!

ANDERS:

Hege, hvis alt skal bli bra... Du vet jo så godt hva som skal til, jenta mi.

HEGE:

Hvem er det du snakker om?!

ANDERS:

Kan vi ikke bare... Se nå... Denne dagen... Kan vi ikke bare se om vi kan? Tenkte bare... Kan vi ikke gjøre et nytt forsøk, bare.

HEGE:

Og dette kommer du drassende med i dag?!

ANDERS:

Er jo nettopp i dag... Er det en anledning du har... vi har... vi har ventet på, må det da være denne! Hm?

HEGE:

Jeg er syk, Anders.

ANDERS:

Jeg vet... Jeg vet da...

HEGE:

Syk.

ANDERS:

Ja, men då må du bli frisk, jenta mi... Se på de fotografiene fra... Se... Så vakker. Så vakker du var... Du, jenta mi...

HEGE:

Jeg?

Jeg må! Hadde du...

ANDERS:

Ja, Du. Deg, Hege. Er du som må gjøre denne...

HEGE:

Er virkelig ikke meg dette dreier seg om, Anders! Hvis du... Hvis du bare hadde hjulpet... Hvis... Du!

ANDERS:

Jeg...

HEGE:

Hvorfor gjør du dette mot meg?

ANDERS:

Kan vi ikke bare...?

HEGE:

Og det sier jeg deg: Du skremmer ham ikke bort en gang til, Anders. Hører du hva jeg sier? Du skremmer ham ikke bort en gang til, sier jeg til deg!

Det er altså ingen som mener de har skyld i problemene i familien, samtidig som at alle mener å være den som har tatt ansvar i den grad det er mulig i den skakkjørte familien.

Familiestrukturasjonen i *Ned til sol* framstilles som en pliktoppgave, det er en forventning til stede om at en familie skal fungere. Det skal være et trygt sted å leve, en arena for intimitet og nære relasjonar. Men de nære relasjonene i denne familien koker ned til et spørsmål om hvem som har ansvaret for at det er gått galt.

4.3.6 Opprettholdelsen av familien som en beskyttelse mot sosiale problemer (*The Myth of Family Decline as the Cause of Social Problems*)

I *Ned til sol* bekrefte myten om at familiens oppløsning fører til sosiale problemer ved at det jobbes for å unngå nettopp dette. Familiemedlemmene, og da særlig foreldrene, jobber aktivt for å beholde familien samlet. Samtidig snus denne myten fullstendig på hodet gjennom at det å beholde familien samlet er det som til dels *forårsaker* de sosiale problemene. Far slutter i jobben, mor ruser seg, sønnen ruser seg og utvikler seg til drapsmann, og problemene eskalerer da den sønnen som har forlatt familien returnerer. Myten om sosiale problemer som en konsekvens av nedbrytningen av familien henger sammen med ideen om at familiestrukturen fungerer som en form for beskyttelse. I *Ned til sol* er denne beskyttelsen *kun* struktur – den framstår som et tomt skall som dessuten fører til det motsatte, nemlig en nedbrytning i retning sosiale problemer. Problemene forsterkes endog som en konsekvens av at familiestrukturen ligger der som en ramme.

Ved at det hele tiden jobbes mot å opprettholde en familie i tråd med familieideologien forsterkes familien i *Ned til sol* som en negativ ramme rundt enkeltindividene. Dermed slår myten om sosiale problemer som et resultat av familiens fall ut i det nøyaktig motsatte. Dags identitet som et produkt av familiens feilgrep negerer forestillingen om at sosiale problemer skyldes familiens fall. Hans offerrolle skyldes jo nettopp at de sosiale problemene forårsakes innad i familien. Fars identitet som familieforsørger, og mor som omsorgsperson, framstår som roller som *må* opprettholdes til tross for at dette er illusjoner som til og med har direkte negative resultater i form av sønnenes handlinger. Til og med båndene mellom søsknene får unngjelde, ved at Ole stilles til ansvar i rollen som eldre bror. Familieideologien problematiseres dermed gjennom å utstille farene ved å insistere på opprettholdelsen av den.

4.4 OPPSUMMERING

Oppsetningene *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* forholder seg til familieideologien gjennom to ulike vinklinger. Familien i *Skugge av ein gut* forsøkes konstruert i henhold til et kjernefamilieideal. Familien i *Ned til sol* er en oppskriftsmessig negering av forestillinger tilknyttet det samme idealet. I *Skugge av ein gut* bygges det aktivt identiteter i forhold til familieideologien. Det framføres her flere potensielle identiteter. Slik som Annas forsøk på å fylle rollen som mor samtidig som hun mislykkes, og måten Tom framstår både i rollen som sønn og ”far”. I *Ned til sol* angripes familieproblematikken derimot ved en negativ vinkling av familien som enhet. Kjernefamilien er fulltallig her, men enhver relasjon mellom dem snus til noe negativt i form av de er en familie. Der *Skugge av ein gut* gjør forsøk på å bygge opp en familie, framstår familien i *Ned til Sol* som en ramme det er nødvendig å rive ned.

Familieideologien er til stede også i *Ned til sol*, men den framstår enda tydeligere som en belastning. I *Ned til sol* er familieideologien en referanseramme som den styrer disse menneskenes relasjoner med hverandre, men den framstår på et vis som en smittebærer for problemene. I *Skugge av ein gut* er familieideologien ikke utelukkende negativ. Men det som problematiseres her er likevel begrensningen med de rammene gitte forestillinger om familien setter på relasjonene mellom individer. I begge tilfellene står hjemmet, i form av huset som symbol, som ramme. Dette understrekes gjennom scenografien både i *Skugge av ein gut* og i *Ned til sol*, og leder tankene mot Löfgrens tredje byggesten i familieideologien i den borgerlige klasse; ”det gode hjemmet” (se avsnitt 3.2.2.1). Interessant nok slår konkretiseringen av familieideologien i form av det fysiske huset ut som noe negativt både i *Skugge av ein gut* og *Ned til sol*. Avgrensingen av hjemmet framstår som noe *begrensende*.

Ned til sol benytter fiksjonen som virkemiddel mye på samme måte som *Skugge av ein gut*. Oppsetningen av *Ned til sol* benytter også et stilisert formspråk, som gir assosiasjoner til realistiske omgivelser. Dermed skapes rom for identifikasjon hos publikum.

Identifikasjonselementet i *Ned til sol* er nok enda mer innrettet mot å vekke empati, på grunn av den aristoteliske oppbygningen og dens klassiske dramatiske trekk hvor helheten i fortellerstrukturen vektlegges. Samtidig legges det ikke skjul på fiksjonen. Dette kommer til uttrykk blant annet gjennom bruken av film og gjennom monologene til Dag som bryter med den øvrige fiksjonen ved at Dag henvender seg mer direkte til publikum. Drapet på moren i *Ned til sol* kan videre sees som en type rituelt offer, i tråd med Annas død som *displacement activity* i *Skugge av ein gut*.

Som en del av publikum gis jeg dermed to ulike utgangspunkt for refleksjon rundt, og bearbeidelse av, familieideologien. *Skugge av ein gut* fungerer ved å presentere meg for en rekke ulike identiteter, som jeg gjennom identifikasjonen kan gjennomleve. Dette gir meg som tilskuer bevisst (eller ubevisst) rom for å reflektere over min egen identitet i ulike roller i henhold til en familiesituasjon. *Skugge av ein gut* konfronterer dessuten meg som tilskuer på de forestillingene jeg skulle ha om hva en familie innebærer, ved at den viser meg hvordan det bygges opp mot et ideal samtidig som dette idealet problematiseres gjennom konfliktene som oppstår i sammenblandingen og overlappingen av ulike roller og identiteter. *Ned til sol* presenterer for meg et klart og tydelig bilde av en familie som også forholder seg til familieideologien som ideal. Men dette idealet framstår her utelukkende som struktur, ved at idealet systematisk brytes ned gjennom en avsløring av de virkelige relasjonene i familien. Gjennom den helhetlige fiksjonen gir *Ned til sol* meg i større grad en mulighet til å gjennomleve situasjoner jeg ikke nødvendigvis ville opplevd selv, men som kan gi utløp for eventuelle frustrasjoner generelt i forhold til det å være bundet til andre mennesker gjennom familieband. Identifikasjonselementet fungerer i *Ned til sol* i større grad som en mulighet for empatisk innlevelse. Men det er mindre rom for direkte identifikasjon enn i *Skugge av ein gut*, fordi karakterene i *Ned til sol* er mer detaljerte og avsluttet. Dermed tilbyr *Ned til sol* færre potensielle identiteter.

Forestillingenes rituelle effekt ligger i den muligheten de tilbyr til en endring av *bevissthet* omkring familieideologien. Ved å leve gjennom situasjonene som publikum, mener jeg at tilskuerne tilbys deltakelse i disse begivenhetene i form av potensialet til refleksjon. Jeg vil si at en åpnere fiksjon, som i *Skugge av ein gut*, gir større rom for refleksjon, og dermed deltakelse fra tilskuerens side, selv om det ikke foregår en fysisk deltakelse som i mer tradisjonelle ritualer. Både *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* kan sees på som ritualiserende begivenheter, men jeg mener at de ritualiserende elementene i form av potensiell forandring hos tilskueren har større virkning innenfor en åpnere fiksjon, som inviterer til økt refleksjon, og dermed deltakelse, for meg som publikummer. *Ned til sol* kan betraktes som ritualiserende ved at den åpner for refleksjon rundt familieideologien gjennom de problematiseringene den framfører. Men problematiseringen her er mer tilgjengelig enn i *Skugge av ein gut* fordi handlingene er mer avsluttet og karakterene er mer entydige. Slik blir svarene kanskje også mer bastante. Dette reduserer tilskuerens rom for egen refleksjon, og dermed gir *Ned til sol* noe mindre effekt i form av potensial til forandring.

5. AVSLUTNING

5.1 HVORDAN KAN INSTITUSJONSTEATRET BETRAKTES UT IFRA ET FUNKSJONSBEGREP?

Et vesentlig aspekt ved institusjonsteatret er, interessant nok, argumentene for hvorfor det ikke skal betraktes ut ifra et funksjonsbegrep. Jeg har vist hvordan institusjonsteatret er uløselig tilknyttet et begrep kunstens autonomi. Kunstens autonomi innebærer en verdsetting av kunstens egenverdi som en motsetning til dens nytteverdi i samfunnet. En autonom kunst har tilsynelatende ingen funksjon i samfunnet fordi den ideelt sett er fullstendig løsrevet fra samfunnet. Bürger viser imidlertid hvordan kunstens autonomi nettopp er dens funksjon fordi kunsten, som et alternativ til målrasjonelle prinsipper, fungerer nettopp som et alternativ. Kunsten får en funksjon gjennom dens løsrivelse fra livspraksis. Dette innebærer videre at kunstens autonomi *som funksjon* framstår som en motsigelse til kunstens autonomi, fordi funksjonsbegrepet innebærer en tilknytning til det samfunnet den tilsynelatende er fullstendig uavhengig av. Dette dilemmaet karakteriserer Bürger som *falsk bevissthet*. Denne tosidigheten i autonomibegrepet er noe som må taes i betraktning i lys av hvordan ideen om en autonom kunst preger institusjonsteatret som form. Jeg finner igjen et lignende dilemma i argumentasjonen for offentlig støtte til institusjonsteatrene i Norge. Dobbeltheten i legitimeringen av institusjonsteatrene – ut ifra argumentet om deres egenverdi som et gode i seg selv, og argumentet om deres samfunnsnytte – ser jeg som en indikator på at institusjonsteatrene *bør* sees ut ifra et funksjonsbegrep. I undersøkelsen hevder jeg at denne funksjonen til dels kan sees ut ifra et rituell perspektiv. Jeg argumenterer for hvordan en oppsetning ved et institusjonsteater kan betraktes som en rituell begivenhet. Dette belyser institusjonsteatrets funksjon som en arena for refleksjon og kommunikasjon rundt tema som oppfattes som viktige for deltagerne (både de som formidler og publikum).

Et annet viktig aspekt vedrørende institusjonsteatrets funksjon ligger i realismen tilknyttet institusjonsteatret som form. I avsnitt 3.1.4 kom jeg inn på hvordan den psykologisk-realistiske spillestil dominerer institusjonsteatret historisk sett. Dette innebærer et mål om å vekke empati gjennom identifikasjon. I Skugge av ein gut og Ned til sol ser denne linjen ut til å ha blitt videreført til dels. Bruken av realisme som et middel for identifikasjon peker på hvordan fiksjonen, i et funksjonsperspektiv, fungerer som et symbolsk virkemiddel som knytter fiksjonen sammen med livet utenfor fiksjonen (se avsnitt 4.2.4.1).

Så er det mulig å innvende at institusjonsteaterets publikum består av en avgrenset, og til tider ganske homogen gruppe. Er dette nok til å si at teateret kan ha en rituell virkning? Jeg vil si at tatt i betraktning institusjonsteateret og kjernefamiliens felles kulturelle utgangspunkt innenfor en borgerlig klasse, er det ikke urimelig å anta at nettopp derfor fungerer institusjonsteateret som en god arena for å bearbeide problematiseringen av familien. Det framstår for meg som sannsynlig at det nettopp innenfor institusjonsteaterets publikumskrets eksisterer et behov for å diskutere, problematisere og reflektere rundt familieideologien. Dette er uavhengig av om denne publikumskretsen i dag kan, eller bør, defineres som en borgerlig klasse. Dersom de relaterer til institusjonsteateret som ramme, er det ikke urimelig å anta at de vil relatere til det materialet som ligger til grunn for institusjonsteateret. Dermed er det også sannsynlig at nettopp et publikum som oppsøker et teater tilknyttet et ”borgerlig” verdenssyn igjen vil virke på opprettholdelsen eller avviklingen av en familieideologi som har utgangspunkt i det samme idegrunnlaget.

5.2 HVORFOR ER FAMILIEN EN PROBLEMATISK INSTITUSJON I DET MODERNE SAMFUNNET?

Familie er ikke et entydig begrep. Jeg har tatt utgangspunkt i et familiebegrep som bygger på et kjernefamilieideal som har sammenheng med fremveksten av, og selvdefineringen av en borgerlig klasse. Den borgerlige klasses innflytelse i det moderne samfunn er i stor grad det som gjør familien til en problematisk institusjon. Det er den borgerlige klasse som gjør familien til en institusjon tilknyttet bestemte forestillinger. En slik familieinstitusjon uttrykker borgerlige verdier, men den har også hatt stor innflytelse på definisjonen av familie i det moderne, gjennom den borgerlige klassens dominans. I undersøkelsen har jeg vist hvordan den borgerlige klasses dannelse av en familieideologi underbygger og befester en rekke forestillinger angående hva som er familie. Slik framstår kjernefamilien som et velkjent begrep dominert av forestillinger tilknyttet blant annet kjønnes fordeling i familien som husholdsfellesskap, hjemmets funksjon som en motpol til samfunnsliv, og familien som oppdragende og formende for barns utvikling og individualitet. Disse forestillingene preger definisjonen av familie også i dag. Den dominerende oppfatningen innenfor familieideologien har utviklet seg fra å bestå av et ideal, som kanskje ikke fungerte som et reelt bilde på eksisterende familiestrukturer og funksjoner, til å framstå mer som en påtvungen ramme som det stadig arbeides mot å bryte ut av. I begge tilfeller eksisterer et stabilt familiebilde side om side med alternativer som utfordrer denne forestillingen. Det som har endret seg mest i vår

samtid ser ut til å være *bevisstheten* om mangesidigheten i familien som institusjon. Men økt bevissthet rundt familiebegrepets mange aspekter øker også behovet for å avklare hva familie er. Familien er en institusjon som innvirker på menneskers identitet gjennom å være en nær samfunnsstruktur som tillegges vesentlige egenskaper. Familien er problematisk når det er ikke helt klart hvordan denne strukturen skal defineres – spesielt når forestillinger om familien ikke stemmer overens med opplevd realitet. Spørsmål om likestilling av ekteskap og samboerskap, diskusjoner vedrørende kjønnes arbeidsfordeling i hjemmet, diskusjoner vedrørende hva som er best for barns oppvekstmiljø, og holdninger til hvem som skal fungere som primær omsorgsperson og primær forsørger peker på at vi er inne i en pågående diskusjon i Norge i dag om hva familie består av, og hvilke funksjoner familien skal tillegges. Familien er en problematisk institusjon fordi et individ innenfor en familie stadig konfronteres med valg som krever en avklaring av dets identitet i forhold til dets familie. Slik får familien som ideologi direkte konsekvenser for menneskers handlinger. Dette reflekteres i de oppsetningene jeg har analysert.

5.3 HVORDAN PROBLEMATISERES FAMILIEIDEOLOGIEN UT IFRA DE ULIKE IDENTITETENE SOM BYGGES I OPPSETNINGENE?

Både *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* problematiserer familieideologien i forhold til forestillinger om familien som også kommer til uttrykk gjennom diskursen i samfunnet. Teatret illustrerer hvordan familien er problematisk i det individet konfronteres med valg som, på en kompleks måte, styres av forestillinger om hva familie er, og hvilken betydning den skal ha.

I *Skugge av ein gut* gis karakterene en rekke potensielle identiteter som er i konflikt med hverandre. Anna i *Skugge av ein gut* forsøker å tilpasse sin identitet imellom de forventninger hun har til en morsrolle, de forventninger hun oppfatter at verden rundt har til en morsrolle, og de situasjonene hun reelt sett kommer opp i når hun skal fungere som mor for Tom. Tom havner mellom en identitet som sønn og en identitet som elsker/mann/far. Annas identitet som mor kommer i konflikt med hennes seksuelle forhold til Tom. I dette forholdet uttrykkes også problematikken tilknyttet Tom sine to identiteter som sønn og mann. Anna bygger opp sin identitet som mor på grunnlag av familieideologien. Tom er i stor grad med på å bygge opp under denne identiteten gjennom hans forsøk på å kompensere for en familie hvor han fungerer i rollen som sønn. Annas identitet som mor styrer til dels hennes

handlinger. Den gjør at hun må uttrykke omsorg gjennom hjemmet. Hun vasker, hun steller i huset, hun baker kaker for å markere viktige begivenheter i hennes sønns liv. Gjennom disse handlingene kommer familieideologien til uttrykk også konkret gjennom performative handlinger på scenen. Men disse handlingene har et problematisk skjær over seg. Muligens overkompenserer Anna sin morsrolle i mangelen på en far å balansere morsrollen mot. Vaskingen antar maniske former, kaken blir ødelagt. Hennes identitet stemmer ikke overens med hennes muligheter for å realisere den. Morsrollen problematiseres ytterligere når hun som kvinne lever ut et seksuelt forhold til Tom. Problemet reproduseres når Anna til slutt blir gravid med Toms barn og hun igjen ender opp med å være alene, uten å ha en far til sitt barn. Tom er fraværende i farsrollen, noe som kan leses som en gjentakelse av at Anna er alene med Tom. Det kan og leses som en påminnelse om farsrollen som fraværende i motsetning til en mors ansvar som omsorgsperson. Eller det kan leses som en understrekning av det problematiske ved Toms doble identitet som Annas sønn og mann.

I *Ned til sol* problematiseres familieideologien ut ifra at de ulike karakterene strever mellom å være et individ, og å påføres, eller påføre seg, en identitet som familiemedlem tilknyttet forventninger de har problemer med å oppfylle. Ole forsøker å finne sin rolle i midten av motstridende forventninger til ham som sønn, som storebror, og som kjæreste. Anders befinner seg mellom en identitet som forsørgende far, og realiteten hvor han er et individ som har mistet kontrollen, og bare så vidt holder seg selv og sine nærmeste oppe gjennom en skjør form for balanse i hverdagen. Hege er moren som ikke oppfyller morsrollen, og Dag påføres en identitet som offer for de andres utilstrekkelighet. Innenfor en spisset familiekonflikt tydeliggjøres det hvordan forventningene fra ulike hold ikke er forenelige innenfor ett og samme individ.

I *Skugge av ein gut* synliggjøres forsøk på å bygge opp en familie ut fra familieideologiens kriterier. I *Ned til sol* er det snarere forsøk på å bryte ut fra denne ideologiens kvelende føringer. Slik problematiseres familieideologien innenfor fiksjonen. Men hvilken betydning kan dette ha for publikum? Dette henger sammen med hvordan jeg betrakter oppsetningene som rituelle begivenheter. Jeg har underveis i undersøkelsen brukt to til dels overlappende begreper – institusjon og ideologi. Ideologibegrepet hos Althusser har fellestrekk med institusjonsbegrepet slik bl.a. Sveen bruker det. En institusjon gir mening til de handlinger som utføres innenfor den, på samme måte som ideologi. Althusser påpeker dessuten at det er nettopp gjennom institusjoner at ideologien kommer til syne (Althusser, 1984, s. 17). Althusserens ideologibegrep innebærer et individs *oppfattelse* av dets *relasjon* til sine omgivelser. Individets oppfattelse av sine omgivelser er dermed viktig. Teateret kan i sin

framstilling av familien betraktes som en av familieideologiens institusjoner. Teateret er innvirkende på et individs oppfattelse av sine omgivelser ved at det tilbyr forestillinger om hvordan omgivelsene kan oppfattes. *Innenfor* teaterfiksjonen har familieideologien innvirkning på karakterenes handlinger, slik som når Anders, faren i *Ned til sol*, unngår å fortelle familien om sitt brudd med rollen som familieforsørger. Anders sin oppfattelse er at han relaterer seg til sine omgivelser som familieforsørger. Han er en mann med eget firma, som står for inntekten til familien. Hans oppfattelse av hans relasjon til omgivelsene har dermed rot i en familieideologi hvor det at far er familieforsørger sees på som et ideal. Virkeligheten er at Anders har brukt opp verdien som ligger i familiefirmaet fordi han ikke har vært på jobb, men tvert imot vært hjemme og ”overvåket” familien. Men ideologien styrer hans handlinger ved at han skjuler dette faktumet for sine omgivelser, og forsøker å opprettholde en illusjon som stemmer overens med *hans oppfattelse* av hans *relasjon* til omgivelsene. Virkningen *utenfor* teaterfiksjonen avhenger av publikums rolle som mottagere av det som tilbys gjennom fiksjonen. For å inkludere publikum i denne undersøkelsen har jeg anlagt et rituellet perspektiv, hvor jeg betrakter publikum som *deltagere* i oppsetningene.

5.4 OPPSETNINGENE I ET RITUELT PERSPEKTIV

Jeg betrakter forholdet mellom teater og samfunn som dialektisk, slik det kommer til uttrykk gjennom Schechners lemniskate-modell (fig. 2). Allerede her har jeg lagt til grunn en rituell forståelse av teaterets funksjon. Teateret kan betraktes som rituellet i den sammenhengen ved at lemniskate-modellen illustrerer en endringsprosess som teateret er en aktiv del av.

Utgangspunktet for min rituellforståelse i denne undersøkelsen kan utdypes videre innenfor tre hovedperspektiver jmf. Turner, Schechner og Rothenbuhler.

Innenfor Turners teori om det sosiale drama kan oppsetningene *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* betraktes som strategier innenfor den liminale fase. Dersom familieideologien betraktes som et sosialt drama, hvor bruddet med en stabil familiefeststilling består i en synliggjøring av at dette *kun* er et ideal, vil den liminale fasen av familieideologien som sosialt drama bestå av en rekke strategier for å opprettholde dette idealet samtidig med en rekke strategier for å utfordre det. *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* kan innenfor denne tankegangen betraktes som liminale resultat av familieideologien som sosialt drama ved at de både opprettholder den stabile forestillingen om et kjernefamilieideal, samtidig som de utfordrer den. Dette kommer til uttrykk blant annet gjennom hvordan individene i *Ned til sol* forventer at deres familiemedlemmer skal ha bestemte roller ut ifra deres tilknytning som familie, samtidig med at disse forventningene ikke lar seg realisere uten problemer.

Oppsetningene er rituelle i Turnersk forstand ved at de bidrar i en endringsprosess innenfor et sosialt drama, men uten at det er gitt om endringen vil føre til en videreføring av de stabile strukturene, eller en stadfestelse av nye strukturer som en motpol til de gamle.

Jeg setter også forandring, eller endring, som et hovedpoeng for oppsetningene innenfor Schechners ritualforståelse. En måte å lese Schechners ritualbegrep på er at det rituelle består av en virkende kraft, eller et endringspotensiale, slik det illustreres i Schechners *efficacy-entertainment braid* (se fig. 3). Dette henger sammen med hvordan Schechner utvider forståelsen av en rekke fenomener, deriblant teater, til å defineres som *performance*. Teater betraktet som *performance* innebærer også publikum som en deltaker i begivenheten, og det er her det rituelle, det endrende, det virkende har potensiale til å komme til uttrykk. Jeg har i undersøkelsen argumentert for at både *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* har en potensiell virkning for publikum. Jeg vil utdype dette videre under avsnitt 5.5.

Det siste rituelle perspektivet jeg har lagt til grunn for denne undersøkelsen er basert i Rothenbuhlers definisjon av det rituelle som en form for kommunikasjon. Jeg ser dette i sammenheng med de to ovennevnte perspektivene. Jeg knytter både teateret betraktet som en del av den liminale fase i et sosialt drama, og ideen om det rituelle som et virkende aspekt ved en *performance* til hvordan Rothenbuhler forstår det rituelle som en særegen form for kommunikasjon som er symbolsk, romlig, og har nettopp en forandrende virkning. *Skugge av ein gut* og *Ned til sol* er rituell kommunikasjon fordi de er "the voluntary performance of appropriately patterned behavior to symbolically effect or participate in the serious life" (Rothenbuhler, 1998, s. 27, se avsnitt 2.2.2). Jeg som publikummer drar frivillig for å se disse oppsetningene, som er frivillig satt opp av teateret. Deltakelsen er altså *voluntary* for alle parter. Samtidig er denne frivilligheten styrt av noen konvensjoner som gjør dette til *appropriately patterned behavior*. Jeg oppfører meg som publikummer ut ifra min fortrolighetskunnskap med institusjonsteateret. Jeg forholder meg ut ifra en uuttalt forventning til meg som publikummer, jeg går inn, jeg observerer, og jeg reflekterer ut ifra det som tilbys meg. Teateret på sin side oppfyller sin del av avtalen, blant annet ved å tilby refleksjon i form av en fiksjonskontrakt som tydeliggjøres fra deres side og aksepteres av meg. Det hele styres av forventninger tilknyttet teateret som institusjon. Slik henger det rituelle sammen med institusjonen i form av den kollektive forståelsen for de uuttalte reglene. Med andre ord fortrolighetskunnskapen, eller kunnskaper relatert til at teaterkonvensjonene er "twice behaved behavior" (Schechner, 1995, s. 1, se avsnitt 2.2.1). Oppsetningene er videre uttrykk for det Rothenbuhler kaller *to symbolically effect*. Dette ligger til grunn for fiksjonen. Samlivet mellom Anna og Tom er i aller høyeste grad en symbolsk effektuering av en

familiesituasjon. På samme måte er fiksjonen som framstiller Hege som en rusavhengig mor en symbolsk effektuering av en morsrolle som kan tillegges flere symbolske betydninger, slik som en morsrolle i forfall, eller et individ som ikke klarer å tilpasse seg en forventet morsrolle. Realismen innenfor fiksjonen kan sees som en symbolisering av virkeligheten. Denne symboliseringen har en intendert virkning. Dermed er oppsetningene ikke bare symbolske effekter som affekterer familieideologien – de effektuerer familieideologien ved at deres behandling av den bidrar til dens eksistens. Til sist er oppsetningene en måte å delta i *the serious life* på. Familieproblematikken er viktig. Familien er på mange måter den næreste samfunnsstrukturen enkeltindivid har å forholde seg til, og dermed har familien stor innflytelse på spørsmål som identitet. Identitet kan definitivt sies å være et viktig spørsmål i dagens individfokuserte samfunn. Familien har innflytelse gjennom enkeltindividets måte å forholde seg til familie på, enten det er gjennom å relatere seg til spørsmål som gjelder familien, eller å aktivt ta avstand fra slike spørsmål. Familie er en del av *the serious life*, og behandlingen av dette temaet i teateret gjør også teateret til en del av *the serious life*. Sennet skriver at “Masks permit pure sociability, detached from the circumstances of power, malaise, and private feeling of those who where them” (Sennet, 1992, s. 264). Jeg vil foreslå at nettopp i behandlingen av tema som angår *the serious life* er masken et hjelpemiddel som bidrar til å håndtere denne kommunikasjonen. Og det er gjennom sin funksjon som maske, gjennom fiksjonen, at institusjonsteatret kan fungere i rituell forstand.

5.5 NOEN REFLEKSJONER OMKRING VIRKNING

Familieideologiens uttrykk innenfor teaterfiksjonen har en relevans også utenfor teaterfiksjonen. Tilskuerens gjennomlevelse av de fiksjonelle situasjonene har potensial til en endring av holdninger, og (i andre instans, som en konsekvens av dette) en endring av tilskuerens oppførsel i forhold til sine omgivelser. Teatret har potensial til å virke på tilskueren (som et individ) sin oppfattelse av sin relasjon til sine omgivelser. Dette potensialet kan realiseres i ulike former: Ved at tilskueren får utløp for situasjoner som han/hun ikke ønsker å oppleve i virkeligheten? Ved at tilskueren får innsikt i at han/hun selv lever i forhold til et familieideal, og dermed blir bevisst hvilke muligheter og eventuelle begrensninger dette medfører? Ved at tilskueren får økt toleranse i forhold til ulike familieformer? Eller omvendt, at opplevelsen av dysfunksjonelle familieforhold bekrefter ens egne valg?

Annas død peker på én mulig virkning av *Skugge av ein gut* i forhold til bruk av fiksjon som virkemiddel. Tilskueren får leve gjennom en fiksjonell død som er resultat av en

opphopning av problemer med å kombinere identitet som familiemedlem og identitet som individ. Slik kan Annas død betraktes som et rituelt offer ved at konsekvensene ved familieproblematikken levendegjøres i ytterste konsekvens, men innenfor trygge rammer av fiksjon. Fiksjonen framstår dermed som det nødvendige hjelpemiddelet til å diskutere et problematisk aspekt ved livet. Oppsetningen vil ha en rituell virkning på tilskueren dersom den refleksjonen som tilbys tilskueren rundt de situasjonene som utspiller seg på scenen fører til en bevissthetsendring hos tilskueren vedrørende dens egen identitet i forhold til sin familie. Én mulighet for slik endring er for eksempel økt bevissthet om at tilskuerens valg som individ styres av overbyggende forestillinger som ikke nødvendigvis samsvarer med individets oppfattelse av dets rolle i relasjon med dets nærmeste omgivelser.

Mine vurderinger av virkningen på publikum er avhengig av min posisjon som både tilskuer og analytiker. Min mulighet for å vurdere denne prosessen må nødvendigvis ta utgangspunkt i hvordan *jeg* som *tilskuer* mottar det potensialet til bevissthetsendring oppsetningen av *Skugge av ein gut* tilbyr. Jeg konfronteres for eksempel med spørsmålet om hvorvidt jeg tar valg som mor basert på hva jeg synes er riktig ut ifra hvordan jeg definerer meg selv – eller om valgene mine styres av forventninger jeg på et mer eller mindre ubevisst plan lever i henhold til. Hvis det da er tilfelle at de valg jeg tar som mor går på tross av valg jeg ville ha tatt som person uavhengig av min morsrolle, vil jeg da endre mine valg som resultat av at min bevissthet vedrørende dette er endret?

Jeg vurderer det kollektive ut ifra et individuelt perspektiv. Dette stemmer overens med mitt materiales rot i det moderne, hvor fokus ligger på individualitet i større grad enn kollektivitet. Det ligger dermed et kollektivt aspekt i et felles grunnlag for individualitet. Problematikken rundt familien kommer jo nettopp av det problematiske i forholdet mellom individ og kollektiv. Samtidig består et kollektiv også av flere individer: For å flytte perspektivet litt utover igjen – dersom flere tilskuere endrer sin oppfatning (for eksempel av alenemødre i forhold til mødre i et parforhold) på grunnlag av en bevissthetsendring trigget av ideer fremsatt i en teaterforestilling, vil disse tilskuerne ta med seg de endrede oppfatningene også ut av teaterkonteksten. De endrede oppfatningene vil igjen kanskje føre til endrede handlinger, og dermed har teateret, om enn i en liten skala, virket også utover i det sosiale liv.

Jeg har tatt utgangspunkt i det rommet for refleksjon jeg, som tilskuer, ble tilbudt av oppsetningene. Jeg har utvidet denne refleksjonen til å bli utgangspunkt for mine analyser. Jeg som tilskuer har videreført, og til dels forstørret virkningen av de to teaterforestillingene gjennom at jeg i etterkant vurderer dem som analytiker. Denne undersøkelsen blir dermed ytterligere en utvidelse av denne refleksjonen ved at jeg gjennom min bevisstgjøring og

kontekstualisering av familieideologien i og utenfor teateret åpner for videre diskusjon av både familieideologi, og institusjonsteaterets funksjon. Jeg har pekt på noen sammenhenger mellom teater og samfunn som åpner for ytterligere refleksjon. Dermed vil jeg gjennom denne undersøkelsen gjøre mitt for bidra til en prosess hvor disse gjensidig påvirker hverandre.

5.6 OPPSUMMERING

Min hovedproblemstilling for undersøkelsen har vært hvordan institusjonsteatret reflekterer familien som en problematisk institusjon i det moderne samfunnet, og om hvorvidt dette kan si noe om institusjonsteatrets funksjon. Jeg har vist hvordan institusjonsteatret reflekterer familien ved at familie har vært en tematikk helt fra institusjonsteatrets begynnelse, og i høy grad fortsetter denne tradisjonen i dag. Teatret reflekterer familien som en problematisk institusjon gjennom å presentere muligheter for hva familien er, hva den kan være, og hvordan den er innvirkende på menneskers tilsynelatende individuelle valg og handlinger. Disse mulighetene er et tilbud til publikum om en endring av *bevisstheten* rundt disse spørsmålene, noe som utgjør et potensiale til å endre publikums holdninger og handlinger ut ifra denne endrede bevisstheten. Teateroppsetningene jeg har analysert har potensial til en hel rekke endringer av bevisstheten fordi de framstiller sammensatte tilnærminger til familieideologien, og identitetsskapning ut ifra dette. Det kommer til syne også gjennom ulikheten mellom de to oppsetningene. I *Skugge av ein gut* hvor det presenteres mange mulige identiteter gis det større rom både for identifikasjon og refleksjon hos tilskueren. I *Ned til sol* er det en enklere, mer lukket struktur i forhold til problematiseringen av identitet og familie. Mer begrenset rom for refleksjon hos tilskueren gir også, slik jeg ser det, mindre grad av endringspotensiale. Institusjonsteatrets refleksjon av familien sier på denne måten noe om institusjonsteatrets funksjon. Institusjonsteatrets refleksjon av familien synliggjør hvordan institusjonsteatret fungerer som et bidrag til økt bevissthet i en aktuell samfunnsdiskurs. Dette vil påvirke innholdet i samfunnsdiskursen også utover teaterscenen. Samtidig er institusjonsteatrets bidrag til den aktuelle samfunnsdiskursen en form for kommunikasjon. Gjennom handlingen det er å kommunisere fungerer også institusjonsteatret som en måte å opprettholde samfunnsdiskursen på – som en institusjon som bygger opp under en gjeldende ideologi.

Litteratur

- Althusser, Louis, 1984, "Ideology and the Ideological State Apparatuses" (s.1-60) i *Essays on Ideology*, Verso, London
- Aristoteles, 1989 (1997), *Om diktekunsten*, Grøndahl og Dreyers Forlag AS, Oslo
- Baca Zinn, Maxine & Eitzen, D. Stanley, 2005, *Diversity in Families*, 7th ed., Allyn and Bacon, Boston
- Bateson, Gregory, 1972, "A Theory of Play and Fantasy" (s. 121-131), i Bial, Henry (ed.), 2004, *The Performance Studies Reader*, Routledge, London & New York
- Brandth, Berit og Moxnes, Kari (red.), 1996, *Familie for tiden. Stabilitet og forandring*, Tano Aschehoug, Oslo
- Bourdieu, Pierre, 1996, *Symbolsk makt. Artikler i utvalg*, Pax Forlag, Oslo
- Bürger, Peter, 1991, "Institusjonen kunst som en litteratursosiologisk kategori. Skisse av en teori om de historiske endringene i litteraturens samfunnsmessige funksjon" (s. 332-357) i Kittang, Atle m.fl.: *Moderne litteraturteori, en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo
- Bürger, Peter, 1998, *Om Avantgarden*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Durkheim, Émile, 1965 (1912), *The elementary forms of the religious life*, (J.W. Swain, Trans.), Free Press, New York
- Fischer-Lichte, Erika, 2004, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London & New York
- Frisvold, Øivind, 1980, *Teatret i norsk kulturpolitikk*, Universitetsforlaget, Oslo
- Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar, *Culture builders. A historical anthropology of middle-class life*, Rutgers
- Frønes, Ivar og Kjølørød, Lise (red.), 2003, *Det norske samfunn*, 4. utg., Gyldendal, Oslo
- Gran, Anne-Britt, 1995, "Å være eller ikke være institusjon. Om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater" (s. 15-25) i Buresund, Inger (red.), *Frie grupper og Black Box teater*, Ad Notam Gyldendal, Oslo
- Habermas, Jürgen, 2005 (1971, 1. norske utg., Gyldendal), *Borgerlig offentlighet*, De norske bokklubbene
- Hammer, Anita, 2005, "Speilinger og refleksjoner" i *DIN – Tidsskrift for religion og kultur* (3-4), 2005 ss. 61-76, Institutt for religionsvitenskap, Universitetet i Oslo
- Holter, Harriet, et al., 1984, *Familien i klassesamfunnet*, Pax forlag AS, Oslo

- Kaul, Hjørdis, 1996, "Hvem sørger for omsorg?" (s. 232-246) i Brandth, Berit og Moxnes, Kari (red.), *Familie for tiden. Stabilitet og forandring*, Tano Aschehoug, Oslo
- Kristiansen, Jan Erik og Schou Wetlesen, Tone (red.), 1986, *Familien i endring*, Instituttet for sosiologi, UiO/J.W. Cappelens forlag AS, Oslo
- Ledsaak, Sam., 1989 (1997), Innledning (s. 5-14) til *Om diktetekunsten*, Grøndahl og Dreyers Forlag AS, Oslo
- Leira, Arnlaug, 1996, "Fra statsfeminisme til statsfamilisme? – Om mor og far, stat og marked i 1990-åra" (s. 211-231) i Brandth, Berit og Moxnes, Kari (red.), *Familie for tiden. Stabilitet og forandring*, Tano Aschehoug, Oslo
- Leira, Arnlaug, 2003, "Familier og velferdsstat. Familieendring og politisk reform i 1990-åra" (s. 261-282) i *Det norske samfunn*, 4. utg., Gyldendal, Oslo
- Löfgren, Orvar, 1987, "Rational and Sensitive. Changing attitudes to Time, Nature, and the Home" (s. 11-153) i Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar, *Culture builders. A historical anthropology of middle-class life*, Rutgers
- Peirce, C.S., 1932, (C. Hartsthorpe & P. Weiss ed.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce, Volume II, Elements of logic*, Harvard University Press, Cambridge
- Plessner, Helmut, 1982, "Zur Anthropologie des Schauspielers" (s. 399-418) i Plessner, Helmut, *Gesammelte Schriften, Vol. VII*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Risum, Janne, 1993, "Verden vil bedrages. At forske i at se opført fiktion" (s. 24-43) i Hov, Live (red.), *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater
- Rothenbuhler, Eric W., 1988, *Ritual Communication*, SAGE Publications
- Schechner, Richard, 1995, *The Future of Ritual*, Routledge
- Schechner, Richard, 2002, *Performance Studies – An Introduction*, Routledge
- Schechner, Richard, 2003, *Performance Theory*, Routledge
- Schiller, Friedrich, 1969, (Sørensen, Ernst, oversettelse), *Om menneskets estetiske oppdragelse*, Mortensen Forlag, Oslo
- Sennet, Richard, 1992, *The Fall of Public Man*, W.W. Norton & Company
- Smith, Lars og Ulvund, Stein Erik, 2004, *Spedbarnsalderen*, Gyldendal Akademisk Forlag, Oslo
- Stortingsmelding nr. 48, 2002-2003: *Kulturpolitikk fram mot 2014*, Kultur- og kirkedepartementet

- Sveen, Dag, 1995, "Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv" (s. 9-115) i Sveen, Dag (red.), *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax Forlag, Oslo
- Syltevik, Liv Johanne, 2000, *Differensierte familieliv. Familiepraksis i Norge på slutten av 1990-tallet*, Senter for samfunnsforskning, Universitetet i Bergen
- Sørensen, Øystein, 2001, *Kampen om Norges sjel. Norsk idéhistorie bind III*, Aschehoug
- Tiller, Per Olav, 1986, "Om endringer i farsrollen" (s. 77-90) i Kristiansen, Jan Erik og Schou Wetlesen, Tone (red.), *Familien i endring*, Instituttet for sosiologi, UiO/J.W. Cappelen forlag AS, Oslo
- Turner, Victor, 1969, *The ritual process: structure and anti-structure*, Routledge & Keagan Paul, London
- Turner, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York
- Turner, Victor, 1985, *On the edge of the Bush*, University of Arizona Press, Tucson
- Wishman, Merete, 1983, "Han ville ha meg sånn hjemmekvinne": middelklassehusmødre i Trondheim 1900-1940: en studie av den borgerlige familie, hovedoppgave i historie, Historisk institutt ved Universitetet i Trondheim
- Østerberg, Dag, 1995, "Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon. En begrepsavklaring" (s. 143-160) i Sveen, Dag (red.), *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax Forlag, Oslo

Annet:

- Ned til sol*, forestilling 16. februar 2006, Prøvesalen, Det norske teatret
- Ned til sol*, program til oppsetning med urpremiere 19. januar 2006, Prøvesalen, Det Norske Teatret
- Ned til sol*, sufflimanus til oppsetning med urpremiere 19. januar 2006, Prøvesalen, Det Norske Teatret
- Skugge av ein gut*, forestilling 26. april 2006, Prøvesalen, Det Norske Teatret
- Skugge av ein gut*, program til oppsetning med urpremiere 23. mars 2006, Prøvesalen, Det Norske Teatret
- Skugge av ein gut*, sufflimanus til oppsetning med urpremiere 23. mars 2006, Prøvesalen, Det Norske Teatret

Nettsider:

Statistisk sentralbyrås nettsider: ”Tabell 3: Barn 0-17 år, etter antall foreldre i familien, foreldrenes samlivsform og fylke. 2001, 2005 2006 og 2007. Prosent”:
http://www.ssb.no/emner/02/barn_og_unge/2007/tabeller/familie/fam0700.html

Sandem, Vidar, kommentar om vårens repertoar, Det Norske Teatrets nettsider våren 2006:
www.detnorsketeatret.no

Vedlegg:

1. Sammendrag av handlingen i *Skugge av ein gut*

Roller:

Tom

Anna

Mamma

Pappa

Nabodama

Scene 1:

Tom er 14 år. Anna og Tom snakker om skolen. Om Tom har noen venner han vil invitere hjem. Tom setter seg plutselig ned på knær og stabber bortover gulvet. Anna kaller ham Tomine og han responderer med babyspråk. Tom reiser seg plutselig og skal til å gå ut av rommet. Det kommer fram at Tom har bursdag i dag. Det har Anna glemt.

Scene 2:

Ett år senere. Tom er 15 år og har bursdag. Anna har laget en bursdagskake til Tom og venter på ham på rommet hans. Tom er senere hjemme enn han pleier. Lysene har rent utover og har ødelagt kaka. Tom og Anna blir enige om å kjøpe fløte og legge ny krem på kaka.

Scene Minus 1:

Tom er 13 år. Anna overrasker Tom med å ha pusset opp et gammelt barnerom slik at han får eget soverom. Tom bemerker at det ligger vegg i vegg med hans gamle rom i den gamle delen av tomannsboligen ("tvillinghuset"), og at det nye rommet er speilvendt. Han foreslår å slå ut veggene til det gamle rommet og lage ett stort rom. Anna sier at det ikke går fordi det er en bærevegg. Anna foreslår at de skal leie ut den andre halvdel av huset. Tom skriker at det skal stå der tomt.

Scene 3:

Tom er 16 år. Han sitter i den gamle delen av huset. Anna finner ham der etter å ha leitet etter ham rundt hele eiendommen. Når hun leitet ved havet ble hun bekymret over hva som kunne ha hendt ham. Tom sier at han ikke lenger klarer å se for seg hvordan moren hans så ut.

Anna sier at de har fått ny leieboer som skal flytte inn med det samme. Anna er redd for å ikke gjøre et godt inntrykk. Hun har høye forventninger til den nye. Anna føler at hun ”passer” etter at Anna hørte at hun ble forlatt av mannen sin etter nesten tjue år. Den nye leieboeren (Nabodama) kommer. Tom understreker overfor Nabodama at hun kan bare leie der i to år, til han blir atten, og at det ikke skal forandres.

Scene Minus 2:

Tom er 13 år. Han sitter på gulvet i kirka etter begravelsen til foreldrene hans. Tom vil se moren en gang til. Anna sier at det ikke går, at hun var for skada etter bilulykken. At han har fått sett faren sin. Anna forteller at Tom skal få bo hos henne. Tom forsøker å si noe til foreldrene, men klarer det ikke.

Scene 4:

Tom er 16 år. Tom kommer hjem og finner Anna sovende i sengen sin. Han har feira bursdag med venner. Anna beklager at hun ikke kjenner noen av vennene til sønnen sin. Hun forsøker å spørre om det er noen av vennene som er søte. Tom svarer ikke, og kaster henne ut av rommet.

Scene Minus 3:

Tom er 13 år. Han kommer inn i stua til moren sin (Mamma). Tom spør hva som er i veien med Mamma, hun sier at det ikke er noe. Mamma sier at det er hennes og Pappas dag i dag og sender ham hjem til Anna i nabodelen av huset. Pappa kommer inn i rommet når Tom går. Mamma har dårlig samvittighet. Pappa sier at Tom må da klare å finne på noe selv denne ene dagen i måneden da de har litt kosetid for seg selv, og ikke bare henge rundt moren hele tida. Mamma slår til Pappa. De sier at de elsker hverandre. Mamma avbryter med å gå bort til veggen og starte en samtale med Anna gjennom bankesignal. Hun får bekreftet at Tom har det bra. Hun blir sint over at Pappa har lært seg bankesignalet som hun og Anna har brukt siden de var små.

Scene 5:

Tom er 17 år. Han er på ferie ved en pyramide med Anna og Nabodama. Nabodama har funnet en mann som hun har flørtet med. Nabodama forteller at hun og mannen ofte pleide å reise. At de skulle reise for å gjenoppdage det seksuelle, eller kjærligheten, mellom seg. Nabodama lurer på om ikke Tom egentlig heller ville ha reist på ferie med vennene sine i

stedet for to voksne damer. Han og Anna sier at han har det fint. Nabodama spør om ikke han har mange tilbud fra jenter.

Scene Minus 4:

Tom er 12 år. Han står på toppen av stupetårnet med Pappa. Pappa forteller ham at Mamma bygde tvillinghusene til seg og Anna da de var yngre. Pappa sier at den eneste måten å klare noe som er vanskelig er å venne seg til det. Han forteller om hvordan han måtte lære seg å stupe. Han forteller at hvis Tom klarer ett stup så skal de reise. De skal reise til et sted som er akkurat som om de er på månen. Mamma kommer og pappa går for å strekke litt på bena. Mamma forteller om da mannen til Anna, Store-Tom, døde. Hun sier at Pappa ikke har vært seg selv etter det, at han noen netter nesten ikke sover. Mamma forteller at Anna ikke forsto hvorfor Pappa maste sånn på at Tom skulle stupe. At Tom ikke var så flink med stupetårn. Tom sier at han aldri vil stupe mer, og kaster seg utfor kanten akkurat når Pappa kommer tilbake. Han blir liggende urørlig i vannet en lang stund mens foreldrene skriker etter ham. Til slutt skriker Tom tilbake at han ikke vil til den jævla månen.

Scene 6:

Tom er 17 år. Tom og Anna ligger nakne sammen i senga på et hotellrom. Tom våkner, ser Anna, snur seg bort, men ser på henne igjen. Han står opp og tar med seg klærne sine ut på badet. Anna står opp og begynner å kle på seg. Tom kommer påkledd inn igjen. Begge tenker for seg selv hva som skjedde. De hadde drukket. Anna hadde kalt ham unge mannen. Tom hadde tenkt at det var dette guttene snakket om da han kjente hånden hennes på magen. Han hadde drømt om dette: Noen sin hånd. Han hadde hvisket ikke stopp. Hun hadde ikke stoppet.

Scene Minus 5:

Tom er 10 år. Tom sitter sammen med Anna på det gamle barnerommet. De skal i Store-Toms begravelse. Tom forsøker å trøste Anna med å si at hun har jo ham og Mamma og Pappa, og at han skal synge i kirka fordi Mamma sa at Anna kom til å bli glad hvis Tom sang. Anna tar frem en babysmekke med navnet Tomine innbrodert. Hun forteller at Tomine var oppkalt etter faren sin og at hun døde av utskraping. Anna henger som ved et innfall babysmekka rundt halsen til Tom og sier ”Tomine. Vesle Tomine”. Anna forteller at de oppdaga allerede i magen at Tomine var syndromsjuk. Tom gjentar etter Anna og sier ”mamma”. Mamma kommer inn og spør om ikke hun og Tom skal øve litt på sangen til Store-Toms minne. Tom sier at han har øvd.

Scene 7:

Tom er 18 år. Anna sitter i en mørk kjeller med et teppe rundt seg. Tom kommer inn. Han har lett etter henne over hele eiendommen. Han var bekymret over hva hun kunne ha gjort og lurte på om det var fordi de kranget kvelden før. Tom blir lettet over å finne henne. Hun legger hodet sitt i Toms fang. Hun gir ham munnsex.

Scene Minus 6:

Tom er 8 år. Han og Anna sitter på bunnen av et tomt svømmebasseng. Tom sier at Mamma blir så glad hvis han blir med i kakebesøk. Anna forteller ham at det er kjedelig, det er bare voksne som drikker kaffe, og at Mamma ikke kommer til å lete i bassenget hvis de bare sitter musestille. At hvis de andre drar skal Anna holde et øye med Tom. Tom sier at han kanskje kan lære seg å svømme hvis de fyller bassenget i helga. Anna sier at Store-Tom er syk. Og at han og Pappa er bestevenner. Hun forteller at Store-Tom ikke er så flink med stupetårn. Tom sier at han er ikke flink med stupetårn, men at Pappa sier at han kommer til å venne seg til det bare han kaster seg utfor. Mamma roper etter Tom, Tom svarer instinktivt, Anna legger en hånd over munnen hans og sier at han bare skal bli sittende musestille så kommer de til å dra.

Scene 8:

Tom er 19 år. Han er på restaurant med Anna og Nabodama og feirer bursdagen sin. Anna kommenterer at Tom stirrer på ei jente. Han sier at han ikke gjør det. Nabodama sier det er hyggelig at Tom flørter. Anna blir sint. Tom får billetter til å reise i gave fra Anna. Han går på toalettet, og Nabodama sier at Tom hadde fortalt at det var hyggelig å reise med henne og at hun kunne få bo i huset så lenge hun ville. Anna sier at denne gangen er det bare de to. Anna ser at jenta Tom stirra på reiser seg og Anna tror hun følger etter Tom på toalettet.

Scene Minus 7:

Tom er 5 år. Han kommer inn i stua hvor Mamma ligger på sofaen og sover. Han setter seg og tegner. Anna kommer inn. Hun sier at Mamma er veldig syk og at Tom kan bli med henne. Tom vil ikke, han sier at mamma har sagt han skulle komme rett inn til henne når han kom fra skolen. Han vekker Mamma. Han sier at Anna er dum, at han er Mamma sin gutt. Mamma sier at da blir Anna lei seg og at hun ikke har andre enn han hun heller. Tom sier han er litt Anna sin gutt og. Pappa kommer inn. Tom vil han skal fortelle om første skoledag men Pappa nøler. Anna forteller at hun har fått Tom til å reise seg og si et dikt han og Anna har øvd på, som Mamma ikke visste han kunne. Hun spør om ikke det var litt upassende, men Anna sier at

læreren likte det. Mamma vil være litt alene med Tom. Han gjentar at han er litt Anna sin gutt også, innimellom.

Scene 9:

Tom er 19 år. Han og Anna ser utover ett månelandskap gjennom en glassvegg. Tom sier det er fint å sitte og se utover og tenke. Anna spør hva han tenker på. Tom tenker for seg selv: ”Eg er ikkje redd. Eg er ikkje redd”. Anna sier at han tenker på...henne. Hun spør om jenta bare kom inn, mens han satt på toalettet i et avlukke. Tom forteller at hun spurte om han var gutten som stirret i restauranten, og at hun syntes han hadde et fint navn. Han sier han fortalte at han syntes ikke navnet var så fint. Det var ikke han som hadde valgt det. Han har sagt til jenta at han ville hete Daniel hvis han hadde valgt selv. Tom forteller at han ga henne telefonnummeret sitt. Han tenker at han ikke kommer til å glemme henne. Anna blir sint. Tom tenker at det er ikke Anna han vil være sammen med. Han forteller Anna at det er over, og går.

Scene Minus 8:

Tom er 4 år. Anna vasker på det nyoppussede barnerommet. Hun beveger seg som om hun er høygravid, og holder hånda på magen, selv om magen er helt flat. Hun sier til seg selv at hun kommer til å klare det. Det er mye å passe på med en liten i huset, men hvorfor skal ikke de klare det, de to. Hvis de bare tar pauser innimellom, så er det ingenting de ikke kan klare. De to. Plutselig stikker Tom hodet ut fra under senga. Han sier at Mamma er dum. Anna sier Mamma bare er sliten, og ble redd for gutten sin når han hadde gått ut på svaberget alene. Tom plukker opp ei babysmekke som ligger på senga. Anna sier han skal være forsiktig, ”Mamma er litt redd for den”. Tom spør: ”Mamma?”, og Anna forteller at hun har en ny baby i magen. Hun spør om Tom blir sjalu. Mamma kommer inn. Anna forteller at hun er gravid. Mamma forteller Tom hvorfor hun ble redd, og at han er den beste hun har. Anna sier ”For ei god mor. Eg kan og klare det”. Hun gråter og sier hun er så lykkelig.

Scene 10:

Tom er 20 år. Anna står og setter kakelys på ei kake. Hun holder seg for magen som om hun er høygravid selv om magen er helt flat. Hun sier til seg selv at Tom vil komme. Tom og Nabodama kommer inn. Det kommer fram at Anna har skrevet et brev til ham om ”Vesle-Tom” og at det er derfor Tom er kommet. En fremmed gammel mann har flyttet inn i nabodelen av huset. Tom vil ha barnet bort. Anna vil beholde det. Tom truer med å ringe fosterfamilieoppløsningskontoret og si at det bor en gal dame i huset han vokste opp i som

påstår at han er gutten hennes eller mannen hennes og at hun vil bare ha ungen hans men at han ikke vil se henne mer i hele sitt liv. Anna sier at han vil komme tilbake, at han vil angre. Tom drar. Telefonen ringer. Det er jenta fra restauranten som ringer. Anna sier at Tom ikke er der. Jenta spør om det kanskje er Daniel. Jenta spør hvem Anna er, og hun svarer at hun er kjæresten til Tom og at de skal gifte seg når bare Vesle-Tom blir født. Anna legger på. Nabodama trøster Anna. Nabodama sier at hun alltid har ønska seg en liten gutt. At kanskje Tom kommer tilbake. Anna drømmer at hun ligger i en kiste, men hun puster.

Scene Minus 9:

Tom er 1 år. Mamma og Pappa venter på Anna og Store-Tom. Mamma sier de er sene fordi de må passe på eggløsninga, når det er størst sjanse for å lykkes. Tom sier sitt første ord. Pappa sier han sa Anna. Nesten. Mamma ler. Hun sier det første de lærer å si er mamma, og så pappa. Pappa sier at det ikke gjelder Tom, han sa Anna. Anna kommer inn, Tom ser på henne og sier "Ænna". Mamma sier "Mamma, ja, så flink!". Anna går bort til Tom og sier gratulerer med dagen. Tom sier klart og tydelig "Anna". Mamma gjentar at han er flink og sier Mamma som sitt første ord. Hun løfter en kake ned på gulvet og tenner lyset. Tom krabber bort og blåser ut lyset. Alle klapper og Mamma sier Tom må ønske seg noe. Han nøler, peker med den ene fingeren mot Mamma og sier "Mamma".

Scene 11:

Tom er 20 år. Tom er i en slags transe. Han roper uten særlig lyd: "Mamma. Mamma. Mamma." Han roper at han angreir ikke, han er ikke redd. Han har jo ingen nå. Han gråter og sier at hun døde jo bare akkurat da han begynte å bli...noe.

Scene Minus 10:

Toms mor er gravid. Anna forteller at Tom var annerledes enn hun hadde sett for seg. Mamma blir overraska over at Tom har overnatta der. Begge sier at han er søt. Men Anna synes ikke at han ligner på "Pappa". Mamma sier at de ofte ble tatt for å være tvillingbrødre. Hun forteller at da de var over for å besøke Tom den gangen og de kjørte innover ørkenen så sto det "Weddings in an hour" på et skilt. Mamma forteller at da hun så skiltet sa hun at de godt kunne ha giftet seg men hun ville ikke gifte seg uten Anna som forlover. Anna sier "Men dei overtalte deg?", og at det tok ikke lange tida. Anna sier hun har hørt det før, at de ble spurt hele kvelden, i alle barene de var innom, om de var tvillinger, til de sovna sanseløse overende i dobbelsenga alle tre. Mamma forteller at de vil kalle opp barnet etter Tom. Anna spør om ikke det blir forvirrende med to som heter Tom. Mamma foreslår Tom og Store-Tom. Anna

tenker at de like godt kunne kalle opp barnet etter hennes venninne, ikke absolutt hans kamerat. Mamma spør om Store-Tom falt for Anna. Hun forteller at han sa hun var vakrere enn han trodde, selv om Mamma sier hun har vist ham bilder. Mamma skriker som i smerte, så begynner hun å le og så gråte. Mamma ønsker at hun hadde gledd seg, at hun hadde vært glad i barnet allerede, og ikke tenkt faen det gjør vondt hver gang det sparket. Hun skulle ønske hun hadde vært en god mor som hadde vært glad i. Hun sier hun alltid har ønska seg ei jente, men nå når det nærmer seg håper hun bare det er velskapt. Anna sier hun har alltid ønska seg en gutt, hun.

Scene 12:

20 år senere. Nabodama sitter på gulvet i undertøyet. Ved siden av henne ligger Annas svarte drakt. På gulvet står det ei babyvogge. Nabodama sier at Tom kommer nok, han sviker ikke Anna slik. Hun sier det blir en fin stund i kirka, at Anna hadde likt sermonien selv om det ikke kommer så mange. Nabodama sier at Tom skal synge, han kommer nok. Hun ser urolig ut av vinduet og vogger vogga uten å se oppi den. Hun begynner å snakke hektisk – kanskje han ligger hjemme, sengeliggende etter ulykka. At kanskje han var her han og da de oppdaga henne, at det var han som hoppa uti og fikk henne opp. Hun går til vinduet og sier til seg selv, hvorfor skulle ikke hun klare det når alle andre klarer det. ”Vi klarer det. Vi to”. Hun vogger vogga uten å se oppi og gjentar at de kommer til å klare det de to. Hvis de bare tar pauser innimellom, så er det ingenting de ikke kan klare. De to.

2. Sammendrag av handlingen i Ned til sol

Roller:

Anders

Dag

Ole

Hege

Anne

Prolog:

Dag står på kanten av scenen. På bakveggen projiseres filmen *True Romance* av Quentin Tarantino. Dag etterligner bevegelsene på filmen.

1. AKT

Scene 1:

Hege og Anders sitter ved frokostbordet. Hege kommenterer at Anders ikke spiser. Han går ut i det Dag kommer inn. Hege lurar på om ikke Ole og Anne skal stå opp snart.. Dag lurar på hvor lenge de skal bli. Ole kommer inn, kommenterer at Dag har blitt stor. Hege spør om Ole har fått seg en liten syvsover, og ber ham fortelle om Anne. Ole lurar på om hun ikke undrer hvordan det er med ham. Ole går ut igjen. Dag sier til moren at hun har for mye tid. Hun ber ham om å kjøpe grønne Barclay til henne, det er det eneste hun røyker selv om hun har sluttet.

Scene 3:

Ole kommer inn og får Dag til å kjøpe med ti begre med Ris-I-Frutti. Dag går for å handle. Hege prøver å gi Ole en klem, han vrir seg unna. Dag kommer inn i et brudd og refererer en scene fra *True Romance*, om hvordan å avsløre en løgner. Anders kommer inn og Hege spør om han ikke har gått enda. De snakker om Ole og Anne. Hege sier de er redde for å miste Ole, at Anne er en trussel. Anders sier at de mistet Ole for over ti år siden, og at Ole aldri har likt Hege. Dag kommer inn med røyk, Anders blir sint fordi Hege har sagt hun har slutta. Han tømmer søpla og teller tomme røykpakker. Ole kommer inn. Dag løper ut. Ole tømmer Ris-I-Frutti i en gryte. Anders kommenterer spydig at Anne har et godt sovehjerte. Hege kommenterer at det er kraftig kost til frokost. Anne kommer inn, kysser Ole, begynner å spise av gryten. Hun kommenterer utsikten. Anders sier at han skal på jobben. Hege forteller om når hun var på hyttetur for første gang med svigerforeldrene. Dag kommer inn, vil ikke hilse

ordentlig på Anne. Hege sier at han stort sett løper rundt, og at han har savnet broren. Anne og Hege går etter tur. Ole forteller Dag om da han traff Anne, Dag er ikke interessert. Ole sier at det var på grunn av Anne at han dro. Han prøver unnskyldte seg overfor Dag, men Dag sier han er for sent ute. Han løper ut. Hege kommer inn. Ole forteller henne at han mange ganger har hatt lyst til å tre en pose over ansiktet hennes mens hun sov, og knuse hvert eneste ben i den narkotiserte kroppen hennes. Hege svarer at hun er trøtt.

Scene 4:

Dag, monolog: Siterer *True Romance*. Beskriver hudlagene en kniv må gjennom i et dypt kutt: ”Se, sett filmen på pause, sett filmen på stillbilde og en helt ny verden åpner seg.”

Scene 5:

Anne og Ole på senga. Ole sier til Anne at dette ikke er deres verden, de er turister. Anne kommenterer at utsikten er bra. Ole sier det er det flotteste med hele huset, og det er derfor de to alltid har gardinene fra. De sankker om en femti år gammel nabo som alltid sto klistra til vinduet før han døde. De som henta ham hadde mistet likposen så han trilla ned flere trapper. Ole sier det var dumt å komme dit. Anne sier det var klokt, at familien virker bedre enn Ole har framstilt dem, at dette kommer til å gå fint.

Scene 6:

Dag, monolog. Sier at ”Du fødes alene, lever alene, dør alene...”, rett før han siterer *True Romance* på at aldri så du ondskap så personifisert som i ansiktet på mannen som drepte deg.

Scene 7:

Anders og Ole på scenen. Anders spør om Ole tegner enda, og at han burde blitt arkitekt. Ole sier han ikke har tegnet på sikkert ti år. Anders sier han hadde blitt arkitekt hvis han ikke hadde tatt på seg ansvaret og drevet familiefirmaet videre. Anders spør Ole hvorfor han er kommet, sier at Ole ikke må ødelegge balansen. Dag har prøvd å fått tak i Ole i fire år, uten å finne ham. Anders forteller at Dag har forsøkt å ta livet sitt to ganger, den første gangen fant Anders ham mens Hege lå på sofaen som vanlig. Anders forteller han har sluttet å gå på kontoret om dagene, og at de holder en viss balanse på grunn av ham. Ole spør om Dag får hjelp. Anders sier at Dag er blitt voksen og selvstendig nå. Anders anklager Ole for å bare være tilbake på grunn av penger.

2. AKT

Scene 8:

Dag, monolog. Snakker med replikker fra film som om det skulle vært hans egne ord. Om å sitte med en dame og se på *Jailhouse Rock* og si at i den filmen var Elvis alt hva livet dreier seg om: "leve raskt, dø ung og så drite i alt, bare ende som et pent lik".

Scene 9:

Dag med en flaske konjakk. Anne kommer inn. Hun forsøker å starte en samtale med Dag. Kommenterer at han er tidlig på'n. Hun sier at hun skjønner at Dag er sint. Hun skal inn og se på bilder med Hege. Dag sier at Anne skal la den dama ligge og be om at hun drukner i sitt eget spy før noen merker det.

Scene 11:

Hege ser på gamle bilder. Anders kommer inn. Anders kommenterer at hun var vakker på bildene. Hege sier hun tenkte de kunne gått ut og spist i kveld. Anders svarer ikke. Hege sier hun tenkte de kunne bestille noe take away til i kveld. Anders forsøker å få Hege til å innrømme at det er hun som må ordne opp i problemene, og ta ansvar selv for å bli frisk. Hege sier at Anders må ikke skremme Ole bort igjen. Hun sier hun skal bake en sjokoladecake og feire. Anders prøver å overbevise henne at Ole bare er tilbake for pengene. Anders sier at det fins ingen penger lenger, men at Hege vet vel det. Hege svarer med å advare om at Anders ikke må skremme Ole vekk.

Scene 12:

Dag, monolog. Gjentar at man alltid er alene. At det eneste man kan håpe på er korte øyeblikk av såkalt lykke, kjøpt i små kvanta: "Alt dette er reproduksjon av setninger jeg har slukt ved hjelp av film, stand-up show... Musikk. Bok etter bok. Alt for å slippe dette... Alt for å korte ned denne tiden..."

Scene 13:

Ole og Anders. Ole beskylder Anders for å ha gitt opp med Hege etter tre dager. Anders sier Ole har skyldfølelse fordi han stakk.

Scene 14:

Dag, monolog: "Nada skremmer meg. Nada tenner meg."

Scene 15:

Anne kommer inn i rommet hvor Anders sitter. Hun leter etter Ole. Hun sier hun er litt nervøs, mye nye folk, og sikkert ting som skal ordnes. Anders ber henne om å sette seg. Konfronterer henne med at det er hun som har fått Ole til å komme tilbake på grunn av penger. Anders kaller henne en hore. Anne sier at han tar feil. Hun gir ham munnsex.

Scene 16:

Dag er full. Han sier til Ole at han drikker for å få faren til å legge merke til ham. Ole sier at Anders vet utmerket godt at dag drikker. Dag er sint på Ole fordi han mener Ole kommer tilbake og skal ”rydde opp” før han stikker igjen med pengene. Hege kommer inn, leter etter Anders. Ender med å krangle med Ole før hun går igjen. Dag og Ole mimrer om gamle filmer. Ser ut til å ha funnet tonen. Anders kommer inn med penger. Sier de skal gå ta en øl eller noe, moren trenger hvile nå. Ole blir rasende fordi faren sender den alkoholiserzte 18-åringen ut på pub fordi moren er rusa. Ole skylder igjen på faren fordi han tillot moren å sprekke etter å ha vært ren i tre dager. Ole sier det er Anders sin skyld fordi han var der. Anders skylder på at Ole ikke var der. Ole sier Anders har lagd verdens største taper ut av broren hans. Dag blir sint på Ole fordi han sa at Dag er verdens største taper og ikke har noe fremtidshåp, og fordi han ikke skjønner hvordan Ole kunne la ham i stikken på den måten. Dag sier de aldri mer skal høre fra ham, før han løper ut.

Scene 17:

Flere timer senere. Ole, Anders, Hege og Anne venter på at Dag skal komme tilbake. Hege har akkurat fått vite om selvmordsforsøkene til Dag. Hun er sint fordi hun ikke har fått vite om det før. Ole spør Anders hvorfor Dag ikke har blitt sent på rehabilitering. Anders forteller at det ikke er noen penger igjen å sende ham på rehabilitering for. Ole snur seg mot Anne og prøver å unnskyld seg for henne. Dag kommer inn. Hege prøver å omfavne ham og forteller hvor redd hun har vært. Dag kjefter på henne og fortsetter å drikke. Hege får overtalt Dag til å sette fra seg flasken. Hun triumferer over at det er noe annet med forholdet mellom mor og sønn, og det utløser en voldsom reaksjon fra Ole som kjefter henne opp. Dag tar plutselig flasken, knuser den og stikker den inn i Heges mage. Hun synker sammen, Ole setter seg over henne og kaller henne mor. Anders snur seg mot Ole og sier ”ser du hva du har gjort?”

3. AKT

Scene 18:

Starter med Dag, monolog. Fortsetter å snakke om Elvis og *Jailhouse Rock*. Ole kommer inn til Anne som står med en ferdigpakket bag. Hun prøver å overtale Ole til å dra, men han sier at han kan ikke. De vet ikke hvordan det går med Hege. Anne sier hun drar alene hvis ikke Ole blir med. Hun går. Dag siterer film: "Now the first time you kill somebody, that's the hardest..". Anders forteller at sykehuset har ringt, Hege er død. Dag fortsetter med ulike sitater gjennom hele scenen. Anne har kommet inn igjen og forsøker å få kontakt med Ole. Ole avviser henne, sier han snakker med far Anders. Anne plukker opp bagasjen og begynner å gå. Anders peker på Ole og sier at hun glemte siste rest av bagasjen sin. Ole sier til Anders at han skal gjøre noe, ikke bare gjøre "ikke noe". Anders skylder på Ole. Ole forsøker å få Anders til å ta stilling til hva som har skjedd. Ole skriker at han vil at noen skal komme og ta han med vekk derfra for han klarer ikke dette lenger. Dag sier at det er akkurat det som blir skreket av Elliot i slutten av *True Romance* mens Clarence står med en pistol mot hodet hans. Dag avslutter med å si "Elliot tror at Clarence kommer til å skyte ham, men Clarence senker pistolen etter disse gutturale skrik fra Elliot om at noen skal ta ham avgårde! For han klarer ikke dette lenger!!!"